كتابك

(٣٢)

د . مصرى عبد الحميد حنوره

الخلق الفنى

دار المعارف

كتابك

هـذا الكتاب

يقصد بالخلق الفنى ذلك النشاط الذى يقوم به المبدع من أجل تحقيق عمل من أعمال الفن شعرا أو نثرا أو تصويراً أو نحتا أو موسيقى أو غير ذلك من الفنون . .

ويقوم هذا النشاط على عوامل نفسية مختلفة منها ماهو وجدانى ومنها ماهو ذهنى ومنها ماهو جمالى . . كما أنها تنفتح على الواقع المادى والاجتماعى . .

وهذا الكتاب إحاطة بتلك العوامل التى تجعل الفنان يبدع فنا يتقبله البشر . . ويأخذ به نصيبه فى عالم الفن الذى لا يحد . .

٤٥٠٥٣٤ / ١

١٠ م

كتابك (٣٢)

رئيس التحرير: أنيس منصور

د. مصرى عبد الحميد حنوره

الخلق الفنى

دار المعارف

مقدّمة

تحكى الأساطير المصرية القديمة أن إيزيس كانت زوجة لأوزيريس إله الخصب فى الريف وشقيق ست إله الصحراء ، وحين طمع ست فى ملك أخيه ، قرر أن يتخلص من أوزيريس وتم له ما أراد بأن قطعه إربا وألقى بأشلائه فى النيل .

ولكن إيزيس لم تخضع لإرادة الشر . وبالحب والإرادة والعقل والتشكيل الجمالى تمكنت من إعادة أوزيريس إلى الحياة بعد أن جمعت أشلاءه المبعثرة . . . لقد خلقته من جديد ، ليس ذلك فحسب ، بل إنها وأوزيريس قررا أن يظل هذا الخلق متجدداً وموصولا فأنجبا حور .

هذه رواية للأسطورة ، وهناك رواية أخرى يحملها نص مسرحى مصرى قديم يشير إلى أن إيزيس كانت حاملا فى حور عند مقتل زوجها ، وعند وضعه ابتعدت به عن ست إلى مناقع خميس لكى تحتفظ به بعيداً عن عيون الشر ، وكانت تخفيه بين الحشائش والأشواك لتبحث له عن قوت ، وعند عودتها وجدته هامداً ساكناً . . . وفجعت وراحت تبكى وتندب حظها وحظ ابنها . . . وحضرت إليها الآلهة ، وأمام فجيعة الأم وحبها الشديد لولدها عاد حور إلى الحياة ليخلف أباه

على عرش الوادى الخصيب . (توشار ، ١٩٧١ ، ص ٣ ؛ درايتون ، ١٩٦٧ ص ٥٦) .

والأسطورة على بساطتها ، إذا قورنت بأساطير اليونان ، فإن ما تشعه من معان ورموز يفوق الحصر . فأولا لدينا الصراع البشرى الأزلى ، ودفع الناس بعضهم ببعض ، ولدينا الحب والحقد ، ولدينا الحيلة والتفكير فى طرق بديلة ، أى المرونة فى معالجة أمور الواقع ، ولدينا الرغبة فى البقاء والخلق ؛ وممارسة هذا النوع من النشاط ليس من أجل البقاء والخلق ، فى ذاتهما ، ولكن من أجل المحافظة على الحياة ، أو بالأحرى بعث الحياة وتحقيق الخلود .

إيزيس ، بطلة الأسطورة ، امرأة ولكنها تقف فى وجه صعوبة الحياة بكل ما فيها ومن فيها ، تتحدى طغيان ست وتتحدى غلظة الحياة لها وشظف العيش ، وتحاول التأثير فى الآلهة لكى تعيد لها ابنها ، ومع كل هذا الانشغال بأمرها وأمر ابنها فهى لا تنسى الحب والجمال والخلود وتجاوز جمود الواقع إلى رحابة الخيال ، لعلها تعثر فيه على ما يحقق لها أمانيها ويعزيها عما صادفته هى شخصيًّا وما صادفه زوجها ، وما صادفه ابنها الرضيع من ظروف صعبة . والذى يتأمل الأسطورة يلاحظ أنها تصف فعلين أولها فعل القتل لدى ست والثانى فعل الخلق لدى إيزيس . . . ما يتحرك به الأول هو الفعل المدمر المدفوع بالطمع والجشع والأنانية . . .

والثانية تتحرك بالفعل الخالق ، خلق الحياة من الموت والجمال من النضج والخلود من براثن الفناء .

يذكر تشارلز مورجان فى محاضرة له عن الخيال المبدع Creative Imagination. أن أصل حماقة الإنسان تكمن فى سوء استخدامه للخيال . . . فهذا رجل منح ثلاث أمنيات مستجابة ، وبدلاً من أن يستعملها بحب ، استعمالا مبتكراً ، فإنه يستعملها ليرضى كبرياءه أو تطلعه أو جشعه فتنتهى إلى لا شيء . . . لقد استعمل الرغبة الأولى ليحصل على قطعة سجق ، ولو أردت لكان لك صندوق ذهب . . . ولم تزل به ، حتى استشاط غضبا وتمنى أن تكون السجقة فى طرف أنف زوجته ، وكانت هذه هى الرغبة الثانية . . . ولم يتبق إلا أن تضيع الثالثة فى تمنى ذهاب السجقة من جديد ، وهكذا انتهى الرجل حيث بدأ بلا أمان مستجابة .

إن الحكايتين السابقتين تضعان أمامنا حقيقة على قدر كبير من الأهمية ، وهى أن الإنسان خالق ، وهو فى خلقه بالطبع لا يحاكى الخلق الكونى فينشئ من العدم ، بل ربما كان أهم ما يميز عبقرية الإنسان هو استثماره لما فى الطبيعة من مواد ، وما فى عقله من أفكار وما فى خياله من تهويمات ، وما انطوت عليه جوانحه من دوافع ورغبات ، وما زود به من حس جمالى قادر على الاستبصار بالتكوينات الفريدة . . .

كان يمكن لإيزيس لو لم توهب الحب ، ولو لم يكن لديها ذلك

الخيال الخلاق ، ولو لم تكن لديها الإرادة المثابرة . . كان يمكن أن تقنع بالجلوس إلى جوار حائط قديم تندب حظها أو تبكى مصيرها ، أو كان يمكن أن تنتقل إلى بلاط ست تعيش فى رغد من العيش يعوضها عما فقدته فى ظل زوجها أوزيريس . . ولكن حكمتها وخيالها وإرادة الخلود لديها رفضت كل ذلك ، ورأت أن الفعل أهم وأبقى من السكون والموادعة .

وصاحبنا الذى أضاع أمانيه المستجابة فى تمنى قطعة سجق وفى تمنى ضياعها ، فقير الخيال أرعن الوجدان ، عقيم التفكير ، ويمكن أن تكون الأمانى مع رجل كهذا قصير النظر أشد إيذاء مما لو لم يوهب أيًّا منها على الإطلاق .

وفى دراسة أعدها فرانك بارون سنة ١٩٦١ عن التفكير الخلاق يحكى عن الشاعرة موريل روكيسير Muriel Rukeyser وصفها لكيفية كتابتها قصيدتها عن أورفيوس المنتصر والتى عاد فيها جسم أورفيوس الممزق بطريقة سحرية إلى الاكتمال . . لقد بدأ الأمر قبل أن تكتب الشعر بعدة سنين ، بدأ فى صورة غير متكاملة رأتها وهى تسير فى شارع مزدحم بمدينة نيويورك ، صورة لأجسام متصارعة ، ذات أشلاء مبعثرة ، لقد كان المشهد للحظة مرعباً ، وكانت الخبرة مفزعة . وتقول الشاعرة موريل روكيسير إنه بعملية من الصعب وصفها لشدة تعقدها ، تحول

المشهد المرعب إلى صورة جسم أورفيوس ، الممزق والملقى فوق قمة جبل . . وأخيراً يجىء فعل البناء والتسامى ، لقد جاء الشعر وكان هو أورفيوس نفسه الذى صار نموذجاً للشعر .(Barron, 1961) الشاعرة موريل روكيسير فى حكايتها هذه تقرر عدة أمور :

١ – أنها أنكرت ذلك الزحام فى أحد شوراع نيويورك وضاقت به وفزعت منه .

٢ – أن ذهنها كان منشغلاً بأمر آخر ، فيه الفزع وفيه الخيال .

٣ – أنه تمت عملية معقدة ، ربما كانت مزج الخبرات ، الجديد منها والقديم ، ثم المرور بمراحل تحلل القديم واستقرار الوضع الجديد .

٤ – وأخيراً يجىء فعل البناء ، إضافة اللمسات الجميلة والتشكيلية إلى سلسلة الأنشطة الذهنية التى بدأت منذ خبرت بنفسها ذلك المشهد المفزع للزحام وتصارع الأجساد فى أحد شوارع مدينة نيويورك . .

٥ – واضح أن الشاعرة مرت بسلسلة من الخبرات النفسية أوصلتها فى النهاية إلى تحقيق فعل الخلق الفنى . .

ولا ينبغى أن يغيب عن الذهن أن الشاعرة هنا غيرأى إنسان آخر ، إن من كانوا يمرون فى تلك اللحظة بذلك الشارع المزدحم فى نيويورك كانوا كثيرين ، ولكن واحداً منهم لم يصنع ما صنعته موريل روكيسير ، فى إحساسها الشديد بالزحام وما يمثله من اختناق قبيح لدرجة أشهدتها القتل والأشلاء ، ثم إنتقل خيالها نقلة أخرى لترى مشهداً آخر

بعين خيالها ، مشهد تمزق جسم أورفيوس فوق الجبل . . ولكن بالتعاطف والخيال أمكن لروكيسير أن تقضى على هذا التمزق والقبح والتزاحم والاضطراب ، إن لم يكن فى شوارع المدينة – أى مدينة – فعلى الأقل فى مجالها الشعرى . لقد أرادت لأورفيوس أن يعود ، وأن يعيش حياة أسمى من تلك الحياة الدميمة الممزقة والمضطربة حياة البشر اليومية ، إنها الحياة الخالدة التى تريدها لأورفيوس ، حياة الشعر .

بعد هذه المقدمة التى حلقت بنا فى سماء الأسطورة والخرافة والواقع وانتهت بنا إلى الشعر ، نصل إلى شاطئ موضوعنا وهو الخلق الفنى ، أى ذلك النشاط الذى يقوم به المبدعون من أجل تحقيق عمل من أعمال الفن ، شعراً أو نثراً ، أو تصويراً أو نحتاً أو موسيقى أو غير ذلك من فنون .

ولسنا نود فى هذه العجالة أن نستعرض نظريات الفن المهتمة بتعريفه أو توصيفه ، فتلك زاوية أخرى للنظر ، ولكن ما نتصور أن بإمكان هذه الدراسة أن تنهض به هو محاولة لتحليل وتفسير عملية الخلق نفسها ، والتى هى عبارة عن نشاط بشرى مدفوع وموجه ومرشد ومستند إلى رصيد ضخم من الخبرة الواقعية والفنية ، واستيعاب واع لحكمة البشر ، ومشاركة وجدانية مستمرة لهموم الناس وآمالهم .

وما قدمناه بين يدى دراستنا فى الصفحات السابقة يمكن أن يرشد خطواتنا . فلقد وقفنا على دوافع البشر إلى الخلق ، كما وقفنا على معوقات هذا الخلق من جشع وطمع وفقر خيال ، ورأينا كيف أن فعل

الإبداع يمكن أن يضرب بجذوره فى أرض الواقع بكل متناقضاته ، لكى يسمو على كل هذا التناقض ويحلق فى سماء الاتساق والجمال على نحو ما أبصرت الشاعرة روكيسير من بين الحطام والأشلاء حرية جسد أورفيوس وعودته للحياة نغماً وشعراً وإيقاعاً . إنه ارتفاع على الاضطراب وسمو على التهرؤ والانهيار .

يشير كارل روجرز فى مقال له عن الفعل الخلاق إلى تلك العملية التى تنهض بدور المرشح النفسى فى عملية الخلق الفنى فيرى أننا نلاحظ فى معظم المنتجات الإبداعية اتجاهاً انتقائيًّا ، أو هو نوع من توخى وضوح المبدأ ، محاولة من أجل استحضار الجوهر . والفنان يرسم اللوحات بطريقة مبسطة ، متجاهلاً التباينات الضخمة التى توجد فى الواقع . . والعالم يضع قانوناً أساسيًّا للعلاقات ، منحياً جانباً كل الأحداث الجزئية أو الظروف التى ربما طمست جمال القانون . . والكاتب يختار تلك الكلمات والجمل التى تمنح الوحدة للتعبير ، ويمكن القول بأن ذلك هو من أثر « الأنا » الخاصة لدى المبدع (Rogers, 1972) .

فهناك نواة صلبة تكونت لدى الفرد الخالق ، وصلابة هذه النواة لا تعنى جمودها وانغلاقها . . بل العكس هو الصحيح ، إنها الصلابة التى لا تنكسر أمام طغيان الواقع الخارجى ، وهى أيضاً الصلابة التى يمكن لها أن تستوعب ما يرد إليها من آثار ، وتضيفه إلى رصيد الشخصية

الخلاقة فى عملية معقدة موصولة منذ النشأة الباكرة ومستمرة باستمرار رغبة الفرد المبدع فى استمرارها . .

وهذه النواة ذات أبعاد نفسية منها ما هو وجدانى ، وما هو ذهنى معرفى وما هو جمالى ، كما أنها منفتحة على الواقع المادى والاجتماعى ، تتلقى منه وتعطيه ، وعطاؤها ليس ككل عطاء ، إنه الإنتاج الخلاق .

والإنتاج الخلاق كما سبق القول ، يترتب على فعل ، هو فعل الخلق الفنى ، وكل فعل يمر بمراحل وتفاعلات ، ويستند إلى خصائص فى الفرد الخالق وفى المجتمع المتضمن لهذا الفرد .

وفى الصفحات التالية سنحاول أن نحلق فوق هذه الموضوعات بنظرة فاحصة لنرى كيف تمضى تلك العملية السحرية : عملية الخلق الفنى .

مراحل عملية الخلق الفنى

الخلق فعل ، وكل فعل يستغرق وقتاً ويمر بمراحل ، فما هى تلك المراحل التى يمر بها فعل الخلق الفنى ؟ .

اختلف الدارسون فى عدد وطبيعة مراحل عملية الخلق والإبداع ، وربما كان من أول الذين تحدثوا عن وجود مراحل فى عملية الإبداع هو عالم الطبيعة الألمانى : هـ . فون هيلمهولتز H. Von Helmholts ١٨٩١ حيث يشير إلى أنه بعد أن تأتيه البداية ويبحث الأمر من عدد من الزوايا والاتجاهات ، فإنه وعلى غير انتظار ، وبدون توقع يجد أن الحل قد أشرق على عقله ، إشراقاً خلاباً مثل الإلهام . . وهذا الانفتاح لا يجىء أثناء الانشغال بالموضوع والانصراف إليه بكل قوة الانتباه إنه يأتى عندما يكون المبدع فى لحظات أخرى خلال نزهة أو رحلة أو جلسة مسترخية . .

ويعلق باحث آخر هو جراهام والاس G. Wallas. على كلام هلمهولتز بأنه من الواضح أن هذا العالم يشير إلى وجود ثلاث مراحل فى عملية الإبداع ، هى مرحلة النظر فى الأمر من وجوهه المختلفة والبحث فى جوانبه المتعددة ، وهذه المرحلة هى مرحلة الاستعداد Preparation ثم مرحلة لا يلقى فيها الإنسان بالا إلى موضوع المشكلة ، إنه يبتعد عنها أو

تبتعد هى عنه ، أو عموما لا يوجد جهد إرادى ومشعوربه موجه للعمل فى موضوع المشكلة المطروحة للحل ، وهذه المرحلة هى ما أطلق عليها اسم الاختمار Incubation والمرحلة الثالثة هى مرحلة ظهور الحل ، أو هبوط الأفكار السعيدة على ذهن المبدع ، وما يرتبط بها من أحداث نفسية أخرى وهذه المرحلة هى مرحلة الإشراق .Illumination

وقد وُجد نفس هذا التقسيم لدى المفكر الفرنسي هنرى بوانكاريه أيضاً مع إضافة مرحلة رابعة هى مرحلة التحقيق .Verification وهى المرحلة التى توضع فيها الأفكار السعيدة موضع التحقيق والفحص النهائى خلال عملية التنفيذ .

وقد استقر هذا التقسيم لمراحل عملية الخلق والإبداع . صحيح أن بعض المفكرين زادوها خطوة أو مرحلة مثل جون ديوى ، والبعض الآخر أنقصها خطوة مثل موريس شتاين . (Stein, 1974) .

وربما كان المؤلَّف الذى وضعه جراهام والاس سنة ١٩٢٦ عن فن الفكر Art of Thought وتبنى فيه المراحل الأربع لعملية الإبداع ، على اعتبار أنها الصواب ، ربما كان مؤلفه هذا من أكثر الكتب تأثيراً فى سير واتجاه البحوث التى تناولت مشكلة الخلق والإبداع .

فقد جاءت بعد ذلك باحثة نفسية هى كاترين باتريك وحاولت أن تطبق نظرية المراحل الأربع على دراسة عملية الخلق الفنى لدى الشعراء والمصورين (Patrick, 1941) والأسلوب الذى اختارت الباحثة أن

تصطنعه هو أسلوب التجربة المعملية . . فقد أتت بعدد من الشعراء (٥٨) شاعراً وعدد مماثل لهم ممن ليس لهم بالشعر صلة (مجموعة ضابطة) وعرضت عليهم لوحة ثم طلبت منهم أن يكتبوا شعراً يعبر عن تلك اللوحة ، كما طلبت إليهم أن يتحدثوا بصوت مرتفع خلال تفكيرهم فى موضوع القصيدة التى طلبت إليهم كتابتها . . . وقد تم تسجيل ذلك بطريقة الاختزال ، وتم كل ذلك خلال جلسة واحدة وفى مكان مغلق .

قامت الشاعرة كذلك بأن طلبت من مجموعة من المصورين ، مع مجموعة مناظرة لهم ممن ليس لهم بالتصوير أو بالفن صلة ، رسم لوحة بعد الاستماع إلى قصيدة معينة ، على أن تكون اللوحة معبرة عن القصيدة التى استمعوا إليها .

كان هدف الباحثة هو دراسة عدة زوايا لعملية الإبداع منها :

١ — افتراض أن الكل سابق على الأجزاء فى عملية الخلق الفنى ، أى أن الموضوع الفني لا يتكون جزءاً جزءاً أو طابقاً بعد طابق ، بل إن الكل يأتى أولا ، بمعنى أن الصورة العامة أو الفكرة الكلية تسبق الأجزاء . وقد استنتجت الباحثة أن الدراسة التى أجرتها على المصورين والشعراء أثبتت صحة هذا الافتراض .

٢ — أن عملية الإبداع تمضى فى مراحل ، وقد رأت الباحثة أن المراحل الأربع التى أشار إليها جراهام والاس ، وهى الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ يمكن أن تكون أساساً معقولا لفرض تتقدم به لاختبار

صحته فى الدراسة التى أجرتها على الشعراء والمصورين . .

وتقول الباحثة إن الدراسة أثبتت بالفعل وجود مراحل فى العملية ، وضح ذلك من خلال ما تمت ملاحظته على سلوك الفنانين وغير الفنانين الذين شاركوا فى إجراء الدراسة ، كما أمكن التوصل إلى ذلك من خلال ما أمكن استخلاصه من الأحاديث والأفكار التى أفرزها المشاركون فى الدراسة ، والتى تم تسجيلها خلال إجراء التجربة . . .

وتشير الباحثة إلى أن القصائد التى كتبها الشعراء كانت أفضل من القصائد (أو ما شابه ذلك) مما كتبه نظراؤهم الذين شاركوا فى الدراسة ممن ليسوا بشعراء . كذلك اتضح أن الصور التى رسمها المصورون كانت أفضل من الصور التى رسمها غير المصورين . . وتذكر الباحثة أن بعض القصائد والصور كانت من الجودة إلى درجة نشرها أو بيعها لمن أعجب بها .

وتقرر الباحثة أن ديناميات عملية الخلق الفنى كانت واحدة لدى المجموعات الأربع التى تمت دراستها ، فلم تكن الفكرة أو الصورة تبدأ صغيرة ثم تكبر ، بل كانت تبدأ بشكل أكبرثم تبدأ التفصيلات تأتى فيما بعد .

تذكر كاترين باتريك أيضاً أنه برغم أن المراحل الأربع لعملية الإبداع كانت واضحة فيما تمت ملاحظته من سلوك المدروسين ، إلا أنه قد ظهر وجود تداخل بين المراحل الأربع أثناء إجراء التجربة . ع ستة

والواقع أن هذه الدراسة ، وإن كانت تمثل النموذج الجيد للتجارب النفسية التي أجريت على عمليات التفكير عموماً وعمليات الخلق الفنى فى الأربعينيات ، إلا أنها تكشف أيضاً عن عيوب يمكن إيجازها فى أن الباحثة اصطنعت موقفاً وضعت فيه المبدعين وطلبت إليهم أن ينتجوا فناً . . . ونحن بالطبع لا نقول كغيرنا باستحالة دراسة موضوع الفن أو العملية الفنية دراسة علمية ، ولكن فى مجال دراسة العملية يمكن اصطناع أساليب أخرى تحفظ على العملية واقعيتها ، فمن هو هذا الشاعر الذى يكتب شعره على مرأى من الناس وهم يراقبونه وهو أيضا يبذل جهداً معيناً ، إذ يتحدث بصوت مرتفع وهو يكتب الشعر . . . كل ذلك يشكل عيباً خطيرا هو الإخلال بقدسية الاستخفاء أثناء عملية الإبداع كما يقرر رودولف أرنهيم فى معرض حديثه عن دراسة عملية الإبداع لدى المصور الإسبانى بابلو بيكاسو . (Arnheim, 1962) .

كذلك من العيوب التى يمكن تقريرها بخصوص دراسة كاترين باتريك هو إشارتها إلى تأكدها من وجود المراحل الأربع فى عملية الإبداع ، والدراسة فى الواقع بالشكل الذى تمت به لا يمكن أن تسلم إلى وجود المراحل الأربع . . .

فإن العملية كلها تمت فى مكان واحد وجلسة واحدة ، والمبدع لم يبرح مكانه ، بمعنى أن مراحل الاستعداد والاختمار والإشراق والتنفيذ تمت فى جلسة واحدة ، فهل يمكن أن يسمى اختماراً مجرد الصمت لفترة

ساعة أو أقل ، ومن أدرانا أن هناك شيئاً يختمر بالخصائص التى قررها جراهام والاس للاختمار : من بُعد أو ابتعاد عن الفكرة وعدم التفكير فيها والانصراف عنها تماماً ؟ . . . من يضمن لنا وجود ذلك وهى أمور لا تنكشف للعين الرائية أو للأذن الصاغية . . . إنها مسائل داخلية ، حتى المبدع نفسه لا يمكن له أن يقرر إن كان فكر فيها أو لم يفكر ، خاصة أن كثيراً من جوانب السلوك متشابكة ، ورب خاطرة ليس لها علاقة مباشرة بما ينشغل به ذهنى تجد لها طريقاً إلى مضمون أفكارى الحالية ، بل قد تضفى عليها شكلا جديداً يسد ما بها من نقص ويكمل ما بها من ثغرات . كل ذلك يتم فى لمحة عابرة أو خطرة زائرة ، دون إرادة أو توجيه أو تعمد أو انتباه . . . كيف إذن أمكن للباحثة باتريك أن تتحدث بكل تلك الثقة عن ظهور مرحلة الاختمار ضمن مراحل عملية الإبداع التى تمت كلها فى جلسة واحدة .

كذلك فإن الحديث عن مسألة استعداد وإشراق وتحقيق فى جلسة تنفيذ واحدة يدخل فى باب التعسف والتجاوز غير المرغوب ، خاصة أنه قد لوحظ لدى نفس الباحثة أن هناك تداخلا بين المراحل ، ويمكن لنا أن نضيف أنه فى جلسة التنفيذ الواحدة يمكن ملاحظة أن المبدع الخلاق يبدأ بعملية تهيؤ واستدراج ذاتى ثم يبدأ يعمل ويتحمس ، ثم يظلم المجال فجأة ، إما بسبب التعب أو الملل أو ضياع الخط الأساسى للفكرة أو بسبب تراكم العناصر واحتياج الفنان إلى إلقاء نظرة من بعيد على العمل

فترة توقف حتى يتخلص من الاندماج الكامل فى الموضوع . . . ثم يبدأ الكاتب أو المصور أو الشاعر فى العمل من جديد ، وقد يتم كل ذلك فى جلسة واحدة ، بل إن الإظلام والإشراق من أوضح الأمور التى يتعرض لها الفنان خلال عملية الإبداع الفنى ، وقد درس هذه الظاهرة لدى الشعراء المصريين والعرب ، الدكتور مصطفى سويف ، وكشف عن أن سببها هو أن الإيقاع الذى يعمل من خلاله الفنان تتحكم فيه ما سماه بالوثبة الفعالة ، تلك الوثبة التى تتحكم فى طول الفقرة الشعرية . . . الشاعر يبدأ يعمل وهو محمل بقدر معين من التوتر ويظل ينظم حتى تفرغ الشحنة التوترية الدافعة فتجده توقف أو أظلم المجال فى وجهه ، وعليه أن يتوقف ، وإذا حاول الاستمرار فى النظم فإن ما سوف يضعه سيكون أضعف من أن يلتئم فى سياق القصيدة ، والشاعر يجد نفسه بعد فترة ، قد تطول وقد تقصر ، عائداً مرة أخرى إلى القصيدة يبدأ فقرة جديدة . ومن ثم فإن مزاج المبدع والوثبة التوترية بقدر ما تطبع سلوك المبدع وهو يعمل ، بقدر ما تشكل من بناء القصيـــدة ذاتها ، بل إن المضمون نفسه يتأثر إلى حد بعيد بالحالة النفسية ذات الوثبات الدافعة التى كشف عنها د . سويف النقاب : (سويف ، ١٩٧٠) .

وحين تجئ باتريك تتحدث عن وضوح معالم مراحل عملية الإبداع فى جلسة تنفيذ واحدة فإنها تنسى أن إشراقات متعددة واختمارات شتى واستعدادات وافرة ، تحدث خلال الجلسة الواحدة ، هل بعد هذا

يستقيم التحدث عن أربع مراحل فى عملية الإبداع والخلق الفنى ؟

لقد أمكن لنا فى دراستين مصريتين عن عملية الإبداع والخلق* الفنى فى مجال كتابة الرواية وكتابة المسرحية التثبت من أن مسألة المراحل الأربع هذه بمعالمها المتميزة ليست بالدقة التى تدعو إلى اعتناقها ، فلقد وضح لنا خلال هاتين الدراستين ومن خلال استطلاع عدد كبير من الدراسات التى أجريت حول موضوع الإبداع والتفكير أنه يمكن إذا كان من الضرورى الحديث عن مراحل ، يمكن تقسيم الموضوع إلى مرحلتين كبيرتين هما :

١ – مرحلة الاستعداد والتهيؤ والتحضير .

٢ – ومرحلة التنفيذ ، مع إقرارنا من البداية أن هناك تداخلاً فى المرحلتين ، ويمكن أن يقوم المبدع بتنفيذ مرحلة من عمله ثم يدعها وينصرف عنها للتجهيز لمرحلة أخرى ثم يعود إلى التنفيذ بعد أن يجمع مادته أو يمحصها على محك الفكر والتأمل والمناقشة مع الذات ومع الآخرين . . .

إذن أمامنا مرحلتان كبيرتان ولكنهما أبعد ماتكونان عن الاستقلال ، وأهم ما فى هاتين المرحلتين هو مواصلة اتجاه ذلك الخيط الذى يربط العملية من أولها إلى آخرها ، ويحافظ على تقدم العملية ، برغم ما قد يعتورها أحياناً من وهن أو إظلام أو تشتت ، إنه السياج الواقى من كل ذلك ، بل الطاقة الدافعة إلى الاستمرار . . .

هذا الخيط الرفيع الذى تتسلسل فيه كل الأحداث والمواقف

والأخيلة ، يمكن تشبيهه بنهر متدفق يصب فيه عدد من القنوات أو الروافد ، كل منها يحمل زاداً للموضوع الإبداعى بل للمبدع أيضاً ، فما هى معالم هذا العامل النفسى الذى يحفظ على عملية الإبداع استمراريتها وتدفقها ؟ .

مواصلة الاتجاه

عملية الخلق الفنى ليست فحسب مسألة مراحل تتلو مرحلة منها مرحلة أخرى ، بل هى تفاعل بين عدد من العناصر ، وهذا التفاعل لا يتم فحسب داخل نفس المبدع ، ولكن داخل ذاته ، وفيما بينه وبين الآخرين ، وفيما بينه وبين عناصر العمل الفنى . . . . إلخ . والتفاعل مدفوع إلى غاية ومحكوم بإطار ، فأما الغاية فهى إنتاج عمل فنى ، وأما الإطار فهو مجموعة القيم التى يحملها المبدع فى نفسه ، ويلتزم بها فيما يفعل وفيما لا يفعل ، وهو أيضاً تلك المكتسبات التى حصل عليها المبدع خلال تاريخه الطويل ، بدءاً بالنشأة الأولى ومروراً بمراحل تلقى العلم وعملياته ، واكتساب الخبرات واعتياد العادات الخاصة فى العمل وفى التفكير . . .

لكل ذلك فإنه فى سبيل بلوغ الغاية والتزاماً بحدود إطار نفسى — أو فى الواقع عدة أطر نفسية يحملها المبدع فى عقله ووجدانه — فقد أصبح من الضرورى البحث فى طبيعة هذا الوعاء الذى هو بمثابة قناة تحمى مياه الخلق من التشتت فى الجحور أو فى الأرض الفضاء ، وبالفعل أمكن عبر عدد من الدراسات افتراض وجود عامل نفسى للمواصلة النفسية فى عملية الإبداع . . .

هذا العامل تم الكشف عنه فى دراسة عن الإبداع وعلاقته بالصحة

العقلية من خلال المقارنة بين مجموعتين من المصريين ، مجموعة من الأسوياء ومجموعة أخرى من المرضى بالفصام لمعرفة الفرق بين هاتين المجموعتين فى مواصلة الاتجاه ، أى الحفاظ على وجهة ذهنية يحملها الإنسان ويمضى بها عبر عدد من السدود والعقبات ، وبرغم السدود والعقبات فإن الشخص يمضى محافظاً على فكرته مواصلا تنميتها . وقد اتضح أن مجموعة الأفراد الأسوياء أفضل من مجموعة الفصاميين من حيث قدرتهم وطاقتهم للمحافظة على وجهتهم العقلية . . . بل اتضح أيضاً أن مجموعة الأفراد الأسوياء أعلى من حيث قدرتهم على الخلْق والإبداع من مجموعة الأفراد المصابين بالفصام ، أى أن مواصلة الاتجاه ترتبط بالصحة العقلية وترتبط أيضاً بالقدرة على الخلق والإبداع . . .

(Soueif & Farag, 1971)

وتذكر روزا موند هاردنج أن كتاب الرواية فى معظمهم يميلون إلى بذل الجهد المضنى فى مرحلة ماقبل التنفيذ ، وأنهم يظلون على علاقة بفكرة عملهم ، ومن هؤلاء دستوفسكى ، وهنرى جيمس وغيرهما ، وهى تذكر أن المبدعين يبحثون عن موضوعات نابضة ، فبلزاك مثلا كان يذهب إلى شوارع باريس وفى يده مذكرة يدون بها ملاحظاته عن الناس والحياة ، وتولستوى كان يستمع إلى القصص التى يحكيها أصدقاؤه ، ودوماس كان يستمع إلى الذين يحضرون له أفكاراً تصلح لموضوعات قصصية . . .

وهذا يعنى فيما تذكر هاردنج أن المادة الملائمة للقصة أو لأى موضوع فنى لا يتوصل إليها الكاتب بسهولة ، ولهذا السبب فإن الأحلام تكون أحياناً ذات نفع ، إذ أن طابعها الحى وغرابة أحداثها تجعلها بوجه خاص ملائمة كأساس لرواية أو قصيدة أو مسرحية ، وهنرى جيمس مثلا كان من الصعب عليه أن يكتب تحت تأثير الانطباع المباشر ، حيث لا يسمح هذا الانطباع بالتوقف للاجترار والنسج ، على حين أن الأمر يتطلب وجود فترة للتأمل والاجترار . (Harding,1942, PP 47-48) .

الفنان لا يبدأ من الفراغ ، وهو لا يحمل صندوقاً يفتحه فيجد به ألواناً مختلفة من الأفكار أو الموضوعات يتخذ منها ما يشاء لكى يبدأ على الفور فى العمل . . . إنه يبذل مجهوداً مضنياً ، يحاول محاولات شتى لكى يضع رجله على أول الطريق ، فإذا تم له ذلك أمكنه بعد ذلك المضى قدماً إلى الأمام . . . ومحاولات الفنانين متعددة ووسائلهم كما تذكر روزا موند هاردنج فى تكوين الأفكار الأولى للمسرحيات متنوعة . وفى هذا تتفق الباحثة مع كاتب مصرى هو على أحمد باكثير الذى كتب عن تجربته فى مجال كتابة المسرحية وكشف النقاب عن أن الكاتب يلجأ إلى وسائل مختلفة للحصول على فكرة المسرحية . وقد يبدأ بالفكرة وقد يبدأ بالموضوع وقد يبدأ بالشخصية ، ولكن يتبقى فى النهاية أن الفنانين جميعاً يجهدون أنفسهم كثيراً من أجل الحصول على الفكرة ، وحين يحصلون عليها فإنهم لا يكتفون بذلك ولا يتوقفون . . . ربما حدثت مقاطع من

الانصراف عن الفكرة لسبب أو لآخر وهم خلال مدد هذا الانصراف لا يتركون فرصة ملائمة أو مناسبة سانحة إلا وانتهزوها لكى يمحصوا الفكرة ، بل إن المبدعين فى مجال الرواية وفى مجال المسرحية من المصريين قرروا لنا أيضاً أنهم عند انصرافهم عن موضوع الرواية ، أو المسرحية فإنها تلح على أذهانهم فى فترات الفراغ أو فى أوقات الانشغال بموضوعات أخرى ، وهم لا يستبعدون تلك الأفكار من مجال سلوكهم ، ولا يهملونها ، بل إنهم يستقبلونها استقبالا حسناً ، وهم كذلك يستمتعون بها وبالتفكير فيها وتقليبها على مختلف وجوهها . . .

وهذا هو كاتب مثل نجيب محفوظ مثلا يقرر بخصوص إبداعه رواية ميرامار أنه كان فى زيارة لبعض أصدقائه فى مدينة الإسكندرية ، ورأى لديهم خادمة لفتت نظره ، ليس من حيث جمالها أو ملابسها . . ولكن من حيث سلوكها وتصرفاتها وشخصيتها عموماً . وانصرف نجيب محفوظ من عند هؤلاء الأصدقاء ، ولكنه لم ينس الفتاة التى رآها لدى أصدقائه . . .

ظل يفكر فيها وظلت هى تأتيه فى أفكاره ، وما زالت به الحال كذلك إلى أن تحولت الخادمة إلى شىء أكبر من مجرد خادمة ، لقد تمكنت شخصية الفتاة من أن تتحول رويداً رويداً إلى رمز ، رمز للقوة والصلابة والمقاومة وحرية الإرادة والأمل والطموح ، ولم يكن ثمة أفضل من أن يكتب الموضوع فى قصّة . لقد مرت سنوات عدة بعد أن

رأى نجيب محفوظ تلك الفتاة لدى أصدقاء الإسكندرية . حدثت خلال تلك السنوات أحداث وتمحورت الأحداث فى محاور متعددة فى عقل نجيب محفوظ ، وكان أحد المحاور المهمة محور « زهرة » بطلة ميرامار . . .

وبدأ نجيب محفوظ يدير أحداث روايته فى فندق ميرامار وقد كان الفندق مناسباً تماماً ، لأن الكاتب أمكنه بذلك أن يجمع الغرباء والنزلاء والضيوف ممن لا يعرف بعضهم بعضاً ، ويدفع بزهرة بينهم ، والأحداث تنمو وتتبلور من خلال الرجوع للخلف وإسقاط الحاضر على الماضى أو الارتداد مرة أخرى إلى الحاضر والبحث عن مستقبل . . .

كل ذلك يتم من خلال مواصلة واعية لاتجاه عقلى وخيالى وتاريخى لدى نجيب محفوظ . . .

الكاتب أولا أمكنه أن يحتفظ فى عقله لفترة طويلة بشخصية زهرة ، بل كان يوظف الأفكار التى تطرأ له لتخصيب تلك الشخصية ، وهو أيضاً حين وضع بداية القصة أراد أن يستفيد من قدرته على مواصلة الاتجاه ، وأمكن له باستخدام ما اختزنه فى نفسه من وقائع وأحداث أن يخصب هذا الاتجاه بحياة متجددة ، حتى الشخصيات كان لكل منها اتجاهها ، والاتجاه مصنوع من ماض وحاضر ومستقبل ، وهو موصول بحكم اتصال شخصية الإنسان ، ونجيب قادر أيضاً على أن يحفظ لكل شخصية من شخصياته اتصال اتجاهها . . .

وهذا كله يتم من خلال وحدة الموضوع ، أى من خلال الاتجاه العام

للقصة الذى هو الاتجاه العام للكاتب . .

ويبدو أن هذا العامل النفسى ليس فحسب يميز عملية الخلق الفنى ، بل هو كذلك يصف عملية الخلق فى العلوم . . . إذ أن الفن مجموعة من التراكمات ، وبقدر ما يتمكن المبدع من توظيف أفكاره ومكتسباته فى نطاق الإطار العقلى الذى يحمله ، وبقدر ما يتمكن من الامتداد بهذا الإطار إلى غاية محددة ، بقدر ما يتمكن من تحقيق أفضل إنجاز ، سواء فى الفن أو فى العلم أو فى أى نشاط بشرى آخر يتوجه به الإنسان إلى الابتكار والإبداع ، وهذا ما أمكن الكشف عنه فى الدراسة التى أجراها ماكس فرتهيمر على ألبرت أينشتين وأثبت فيها أن هذا العالم لم يخترع نظريته فى النسبية فجأة ولا هى قدجاءت إلى عقله من سراديب الغيب أو آفاق المجهول ، بل سبقها اهتمام بالفكرة وحمل لها سنوات متصلة ، الأمر الذى توِّج فى النهاية بالوصول إلى نظرية النسبية (Wertheimer, 1959) وحين ننظر فى الدراسة التى أجراها رودولف أرنهيم عن المصور بيكاسو يمكن لنا أن نلاحظ أن الفنان ، وهو مصور إسبانى أساساً ، قد إعتمد على مكتسباته الثقافية ومكونات شخصيته الاجتماعية والوطنية فى رسم لوحة الجيرنيكا ، تلك اللوحة التى رسمها بيكاسو ليعبر بها عن فظاعة عمليات القتل والتدمير الناتجة عن الحرب ....

لقد قامت طائرات هتلربضرب تلك القرية ، وكانت حينذاك قرية نساء وأطفال ، لأن الرجال كانوا خارج القرية .. وكان الدمار أبشع

ما يمكن وأفظع ما يكون حين لحق بطفل أو بامرأة أو بحيوان . . ورسم بيكاسو التجربة الأولى للوحة ثم ابتدأ بعد ذلك يجرب فى جزئيات من اللوحة على اسكتشات مستقلة ، بقصد الوصول إلى تعميق إحساسه بالموضوع ، وبقصد أن يجعل العلاقات بين عناصر الموضوع أكمل وأكثر استقراراً . لقد ظل بيكاسو يرسم اللوحة لمدة طويلة بحيث تجمعت فى النهاية ٦١ محاولة للمصور منها ٥٤ محاولة لأجزاء من الصورة و ٧ محاولات للصورة كاملة ، كما أمكن الحصول على ٧ لقطات فوتوغرافية تصور اللوحة فى مراحل نموها المختلفة ثم اللوحة النهائية .

بيكاسو فيما يذكر أرنهيم ، لم يبدأ بالبسيط لينتهى بالمركب أو بالجزء لكى ينتهى إلى الكل ، بل إن بيكاسو فى الواقع بدأ بالكل . لقد رسم اللوحة الأولى ويمكن بالنظر فيها ملاحظة أنها تحتوى على جميع العناصر التى تراها فى اللوحة النهائية ، صحيح أنه قد حدث قدر كبير من التنويع فى الملامح والأبعاد وفى الأضواء والظلال ، ولكن بقى أن الفكرة النهائية – كما استقرت فى آخر صورة رسمها بيكاسو – توجد كل بذورها فى الصورة الأولى . . .

وهذا يؤيد نتيجة سابقة توصلت إليها كاترين باتريك فيما يتعلق بالشعر وبالتصوير أيضاً من أسبقية الكل على الأجزاء .

كذلك فإن نمو الصورة نمو لولبى : تبادل النظر إلى الجزء وإلى الكل . . إن عين الفنان على الأجزاء ، ولكنها أيضا تنتقل بسرعة إلى الكل أى إلى

الإطار العام للوحة ، والأجزاء تستفيد مما يوحى به الإطار العام ، كما أن الإطار العام يمكن أن يكتسب عمقاً وخصوبة من نمو وثراء علاقات الأجزاء الداخلة فى بناء هذا الكل .

تلك العملية النفسية العميقة كلها تتم من خلال محاولات للتجويد ، ونظر متنقل بين الكل والأجزاء ، وإلغاء بعض ماسبق رسمه ومحاولة من جديد . . . كل ذلك يتم والفنان لا يبتعد عن موضوعه الرئيسى ، إننا لم نلاحظ على اللوحات التى رسمها بيكاسو ، وأوردها أرنهيم للوحة الجيرنيكا فى كتابه ، (جيرنيكا بيكاسو أونشوء صورة) (Arnheim, 1962) لم نلاحظ أن بيكاسو نسى ولو للحظة واحدة الأساس أو المكون الأول لموضوعه ، وهو الدمار كما يتبدى فى تلك اللوحة ، وكل محاولاته الجزئية كانت تكتسب قيمتها ومعناها ودلالتها من خلال فكرتى الدمار والأمل ، كما يتحددان فى لوحة الجيرنيكا . . .

وهذا يعنى أن مواصلة الاتجاه التى وجدناها لدى نجيب محفوظ والتى أمكن الكشف عنها لدى العالم أينشتين موجودة أيضا لدى من لا يمكن تصور وجودها لديه : المصور ، الذى ليس فى حاجة إلى مواصلة اتجاه بحكم أن اللوحة أمامه وتحوى كل التفاصيل والجزئيات ، وعملياته ، فيما يبدو للوهلة الأولى غير المتعمقة ، تتم من خلال محو وإثبات على أصل ثابت موجود أمامه . . . ولكن كما نرى ثبت فساد هذه النظرة ، فإن مواصلة الاتجاه ليست فحسب مجرد إدراك مباشر أو إحساس فورى أو

تكوين بناء من خلال تراكم الإدراكات وتجميع الإحساسات ، بل إن الأمر أكبر من ذلك وأعمق ، إنه سلسلة من الأفعال الخارجية يقوم بها الفرد فى ممارساته المستمرة على العمل الذى أمامه ، وهو كذلك سلسلة من الأفكار والأخيلة فى حالة من التفاعل المستمر والمتواصل . . .

ومواصلة الاتجاه فى العمل الفنى ليست هى الاستدلال العقلى فحسب ، ولا هى توليد الأفكار بطريقة الجدل فقط ، إنها هذا وذاك ، وهى كذلك مواصلة على المستوى الخيالى ، فإن تصنع صورة وتبدأ هذه الصورة فى النمو ، ويبقى الفنان على علاقته بأصل الصورة كما وضعه فى البداية وعلى علاقة مستمرة بما يطرأ على الصورة من حالات نمو وتخصيب ، فتلك قدرة متميزة لدى الفنان ، وهى قدرة يمكن أن تنتمى إلى القدرات العقلية الإبداعية ، أو يمكن أن تكون عملية معرفية معقدة تستخدم التذكر والإدراك والقياس والتخيل أو التصور Imagery بأنواعه المختلفة والتى حددها آلان ريتشاردسون فى كتابه التصور العقلى (Richardson, 1969) .

هناك كذلك المواصلة التاريخية ، وهذا جانب من مواصلة الاتجاه ، له قدر كبير من الأهمية فى بناء القصص والروايات والمسرحيات ، حيث إنه من المطلوب المحافظة على الحبكة والاستمرار بالفكرة الأولى للمسرحية والأفكار الجزئية ، متسقة فى وحدة وتكامل مع باقى عناصر القصة أو المسرحية ، وأى إخلال بهذا الاتساق لما يدعو على الفور إلى بروز الخلل بما

بالرغم مما هو معروف من أن كثيراً من القصص تعتمد على أحداث خيالية ليس لها نصيب من الواقع ، ولكن براعة الفنان تكمن فى قدرته على مواصلة التاريخ الذى بدأ . . ذلك جانب آخر من جوانب مواصلة الاتجاه فى العمل الفنى ، جانب آخر هو القدرة على المواصلة البدنية ، فكثيرون لا يكملون العمل ، ليس بسبب عجز فكرى ولا بسبب سأم أو ملل ، ولكن لأنهم لا يستطيعون المواصلة بسبب الصحة الجسمية ، وهناك من الكتاب من ذكروا أنهم يستشيرون الأطباء قبل البداية فى العمل ، لكى يتأكدوا من قدرتهم على مواصلة العمل ، وإلا لم يبدءوا (حنورة ، ١٩٧٣) .

هناك جانب آخر لمواصلة الاتجاه هو المواصلة المزاجية . . .

لقد كشفنا وكشف غيرنا عن حاجة الفنان إلى مزاج مستقر على الأقل خلال فترة العمل . ولقد وضح من عدد من الدراسات أن الانفعال المتأجج يكف القدرة على الإنجاز حيث إنه يصيب صاحبه بالاضطراب والتشتت وعدم القدرة على المواصلة ، وكذلك فإن الانفعال البارد غير المهتم ليس فيه ما يدفع إلى العمل أو الحماسة للإنجاز ، ويبقى أن يظل الفنان على حالة متوسطة أو معتدلة من الانفعال والتوتر خلال عمله بحيث يمكن له أن يستمر فى العمل . . .

وهذا لا يعنى أن هناك درجة ثابتة من الحرارة الوجدانية ينصح بها لدى كل فنان ولدى كل عمل ، فإن لكل فنان مقياسه الخاص ، ولكل

عمل أيضاً المستوى الملائم من الانفعال به ، والفنان هو الشخص الوحيد القادر على معرفة إيقاعه النفسى الملائم للإبداع والخلق الفنى ، وإن كان هذا لا يمنع من أنه هو نفسه يعلم أيضاً أن الحالة المتوسطة من الانفعال بالنسبة له هى أنسب حالاته ملاءمة للخلق .

لدينا إذن مواصلة اتجاه عقلية أو استدلالية ، ومواصلة خيالية ومواصلة تاريخية ومواصلة بدنية ومواصلة وجدانية ، وهى كلها تتكامل فيما بينها ، وأى اضطراب يصيب إحداها يؤثر على مسار عملية الخلق الفنى على نحو ما سوف نرى فى مشهد الخلق الفنى . .

على مشارف التنفيذ

انتهينا إلى أن تقسيم عملية الإبداع إلى مراحل أربع ، والنظر إلى كل مرحلة من مراحلها بحسبانها معبرة عن حالة نفسية مستقلة لدى الفنان ، ليس إلا من قبيل التجزىء التعسفى لظاهرة متصلة ذات خصائص دينامية ، وما تقسيمنا لها إلى مرحلتى الاستعداد والتنفيذ إلا من قبيل التقسيم الإجرائى بقصد حصر الرؤية وتحديد مجال الدراسة .

لقد رأينا كيف أن العملية تمضى فى إطار معين عبر قناة متصلة ذات روافد متعددة ، وظاهرة هذا شأنها يمكن تفسير خصائصها الدينامية فى سياق مواصلة الاتجاه بأفضل مما لو فسرت فى سياق المراحل التعسفية التى سبقت الإشارة إليها . . .

وحينما نقرأ كتاب توماس مان نشوء رواية (Mann, 1961) ، وهو الكتاب الذى سجل فيه ظروف تأليف روايته دكتور فاوستوس ، حين نقرأ هذا الكتاب يمكن الوقوف على العملية الإبداعية بكل ثرائها وحيويتها ، وإن كانت الذاكرة ترتد بهذا المؤلف إلى ما قبل الجلوس لكتابتها بعشرات السنين ، ويتذكر أن الفكرة جاءته فى وقت مبكر ، ولكنه سجلها فقط ، وكان من حين إلى حين يعود إليها . . وحين بدأ يكتب الرواية اعتباراً من

سنة ١٩٤٢ إلى أواخر سنة ١٩٤٦ أو أوائل سنة ١٩٤٧ فإن حالة من التكثيف العقلى والتركيز الذهنى قد انتابته لدرجة أن موضوع الرواية أصبح هو شغله الشاغل مثلما كان موضوع الجيرنيكا هو شغل بيكاسو الشاغل خلال فترة تنفيذها .

والفنان يبدأ الموضوع حين يدفعه إلى ذلك دافع ، وحين يتوفر له الموضوع ، وحين يحدث أن يلتقى الموضوع مع الهدف من الدافع ، فإن محوراً معيناً يبدأ فى التشكل ، هذا المحور يحمل فى طياته خصائص الجذب والطرد : الجذب للعناصر الملائمة للموضوع الفنى ، والطرد للعناصر المعوقة أو غير المتعلقة بالموضوع . . .

يذكر توماس مان أنه حين بدأ يفكر فى تنفيذ رواية دكتور فاوستوس لم يكن قد انتهى بعد من كتابه يوسف وإخوته ، ويقرر أن اهتمامه فى تلك الآونة بدأ يتزايد بالشعراء وبالموسيقى وبفلسفة نيتشه بالرغم من أن هذه الأمور لم تكن حتى ذلك الوقت مما ينتمى إلى دائرة اهتماماته الملحة ، فيما يذكر . وقد تلا ذلك أنه بدأ يتوجه بتفكيره ووجدانه إلى موضوع فاوستوس ، حين بدأ يطلع على ماكتب عنه لدى غيره من الكتاب ، وأصبحت معظم قراءاته تدور حول موضوع أساسى هو مصير الإنسان . . . لقد صدم توماس مان فى هتلر ، ورو عته إجراءاته العنيفة وقيادته الرعناء لألمانيا ، ووضعه لمصير الإنسان فى العالم كله فى مهب رياح التدمير والفناء ، لقد باع نفسه لأفكاره الشيطانية وقد تغلغلت فيه

أفكاره لدرجة أنه أصبح أسيراً لها غير حر فى الانفكاك منها . . . ومن هنا بدأ توماس مان ينظر إلى موضوع فاوستوس باعتبار أنه الموضوع الملائم لتجسيد كل صدماته وخيبة أمله ، بل جزءه من المصير الذى ينتظر البشر ، على يد إنسان أضلته الأهواء والأفكار الفاسدة .

وبدأ توماس مان ينشغل بفاوست فأعد نفسه لهذا الموقف إعداداً جيداً ، وقد أخذ هذا الإعداد أشكالا مختلفة . منها القراءة ومنها التفكير والتأمل والاستماع للموسيقى والقيام بالرحلات واستقبال الخطابات من الآخرين ، وبها إشارات إلى موضوع فاوستوس ، ويذكر توماس مان أن موضوع القصة لم يغب عنه لحظة فى فترة الإعداد ، وعندما اطمأن إلى أنه قد أعد نفسه لكتابة الموضوع بدأ بالفعل يكتب الفصول الأولى ، وهو يقرر فى نفس الوقت أنه وهو يكتب تلك الفصول ، لم يتوقف عن الإعداد لكتابة الفصول التالية ، أى أن المؤلف يبذل الجهد فى كل اتجاه ، وقد أصبحت مدركاته كلها موظفة لخدمة موضوع رواية دكتور فاوستوس .

كل ذلك يؤكد صحة النتائج التى توصلت إليها الدراسات النفسية فى مجال عملية الإبداع ، ومن تلك النتائج ما توصل إليه باحث نفسى هو سارانوف ميدنيك S. Mednick وزملاؤه من أن عملية الإبداع والخلق تتم إذا أمكن للمبدع الربط بين العناصر المتباعدة فى وحدة أصيلة ذات معنى ، وبقدر نجاح الفنان (أو المبدع عموما) فى القيام بهذا العمل ، بقدر ما يحتوى العمل على درجة من الإتقان والأصالة ، وهذا يمكن أن يتم إذا

أفاد الفرد مما يتاح له تحصيله أو الوقوف عليه من جزئيات المعارف والوقائع وربطها فى خيوط العمل الإبداعى .

كذلك توصل باحث آخر هو دريشتات إلى أن المبدع وهو يعمل فإنه يكون أقدر من غيره على اقتناص الواردات ، واستثمارها ، ويكون أقدر أيضاً على الالتفات إلى أمور قد تبدو عادية أو عابرة ، وتكون فيها فى نفس الوقت مفاتيح لحل مشكلة قائمة أو توجيه الفكرة وجهة معينة ، الأمر الذى يثرى التجربة الإبداعية (Dreistadt, 1969). .

وكل هذا–كما هو واضح–ناتج عن الانشغال بالموضوع والاندماج فيه ، الأمر الذى لا يتأتى إلا بعملية إعداد طويلة ، الهدف منها أولا وأخيراً ليس مجرد تحضير مادة أو تجهيز أفكار تصلح لأن يقوم بها العمل المنشود ، بل ربما كان أهم من كل ذلك هو تجهيز نفسية الفنان ، ووضعه فى القالب الفنى ، بحيث يصير العمل هو مركزه وبحيث يصير الفنان هو مركز العالم ، إنه يدور فى فلك عمله ، والعالم يدور فى فلكه ، أى أن جاذبية العمل أكبر من كل جاذبية أخرى ، كما أن جاذبية الفنان تكون أكبر من جاذبية العالم أو أى متغير من متغيرات هذا العالم . . .

فإذا أمكن للفنان أن يصل إلى هذه الدرجة من عمق الشعور بالعمل وأمكن للعمل أن يصبح منطقة جذب لاهتمامات وأفكار وأخيلة الفنان ، أمكن بالتالى التنبؤ بأن العمل يمضى فى طريق التنفيذ الجيد بـ[illegible] له

ولقد أمكن فى دراستنا عن القصة والمسرحية استخراج [illegible] الكثير من

الشواهد الدالة على صدق هذه الحقيقة (حنورة ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٧) .

من ذلك ما ذهب إليه كتاب الرواية ، نجيب محفوظ والسحار وعبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس ويوسف السباعى وثروت أباظة وغيرهم ، من أنهم عندما يجلسون لكتابة إحدى قصصهم فإن كل أفكارهم وأحاسيسهم تجد لها علاقة بالعمل الفنى الذى هم بصدد تنفيذه .

وفى دراسة الخلق الفنى فى كتابة المسرحية أشار نعمان عاشور ومحمود دياب وعلى سالم ويسرى الجندى ومصطفى محمود إلى شئ من هذا القبيل ، بل أكثر منه ، لقد كانت المسرحية بكل احداثها وحوارها وشخصياتها تمثل أمامهم أو من داخلهم ، ولم يكن دورهم عندذاك دور المشاهد أو المتفرج ، بل كان الكاتب فى قلب العمل ، ليس واحداً فحسب من الشخصيات ، بل كان هو كل الشخصيات . لقد كان المؤلف المسرحى ينتقل من شخصية إلى شخصية ، بفكره ومشاعره لدرجة يذكر معها الكاتب أن مشاعر الشخصيات كانت تنتقل إليهم ، كما أن مشاعرهم كانت تنتقل إلى الشخصيات . . .

ونقطة البدء مهمة فى كل جلسة ، والكتاب يقرون أنهم حين يكونون مشغوفين بالموضوع ، فإنهم لا يبتعدون عن الموضوع ، إن الحب الذى يربط بين المبدع وعمله ، يجعله دائم القلق به ، وهذا هو بيكاسو يقول :

مادمت مشغوفاً بالعمل ، فإن فكرتى الأصلية ليس لها متجه بديل ، الشئ المهم هو أن نبدع (Sabartes, 1949, P.146)

والروائى فرانزكافكا كان يتوسل إلى التعلق بالعمل ، من خلال مجموعة عادات مثل استخدام ورق معين ، وحبر خاص ، وهو يعلق على ذلك بقوله : كل ساحر له طقوسه الخاصة ، وهايدن مثلا ، كان يؤلف موسيقاه مرتدياً باروكة معينة . . الكتابة هى بعد كل شىء نوع من التوسل والابتهال .(Janouch, 1953, P37).

التعلق بالعمل هو بداية خطوات التنفيذ ، والاستدراج الذاتى للالتحام بالعمل وعناصره يتم بوسائل متعددة ، ولكل فنان ، أو لكل ساحر ، كما يذكر كافكا طقوسه الخاصة ، وخصوصية الطقوس ناشئة من أن كل فنان – بالإضافة إلى كونه يشبه فنانين آخرين فى بعض الخصائص – يتميز عن كل فنان آخر ببعض الخصال الشخصية ، وربما كان هذا هو سر التنوع فى الإنتاج الإبداعى ، بل إن الفنان نفسه يمكن أن يغير من بعض مواقفه أو أفكاره من لحظة إلى أخرى ، وهذا التغيير يستند إلى قدرة من القدرات الإبداعية ، هى المرونة بأنواعها المختلفة .

والفنان المرن هو الذى يستطيع أن يغير من أطره العقلية والوجدانية الثابتة إزاء موضوع معين أو موقف معين ، والاستدراج هو أحد المواقف التى ينبغى على الفنان أن يستخدم فيها ما زود به من قدرة على المرونة لكى يمكن له أن يتخلص من موقف أو ظرف يشده بما فيه من جاذبية معينة ، لكى ينخرط فى مناخ آخر هو مناخ العمل الإبداعى . [illegible]

ولكن ما هى الدلالة النفسية لهذه الخطوة ، خطوة استدراج الذات

إلى موقف التنفيذ ، يشير د . مصطفى سويف فى دراسته عن عملية الإبداع الفنى لدى الشعراء ، إلى أن الشاعر يبدأ من فقدان (الأنا) لاتزانه فتصبح الصور فى الواقع العملى لديه أكثر تحرراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير فى لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا ، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف. (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٩٩) .

وابرز ما تدل عليه نتيجة د . سويف من اختلال الأنا وفقدانه لاتزانه ، أن المبدع الفنان صار لا يرى الأشياء كما كان يراها من قبل ، إن العلاقات التى كانت قائمة بين الفنان وبين سائر الكائنات الأخرى المحيطة به وتلك التى كانت قائمة بين أفكاره الخاصة ، قدأصابها نوع من الخلل ، ومطلوب أن يصل الفنان إلى تحقيق حالة جديدة من الاتزان ، ليس هو بالطبع الاتزان الذى كان قائماً قبل تلك الحالة ، ولكنه اتزان جديد ، لأن الموقف بعد ما تم ، ليس هو الموقف كما كان من قبل ، لقد تغير كل شيء تقريباً ، إما بإعادة ترتيب العلاقات بين أفكار الفنان أو بينه وبين الأشياء والناس .

البداية تعلق بفكرة معينة أو بموضوع معين ، وهذا التعلق يملى على الفنان نوع وشكل تصرفاته وسلوكه ، والفنان صاحب عادات معينة اكتسبها على مدى فترات حياته ، وهذه العادات تحكم أسلوبه فى تحقيق

هدفه ، والفنان حين يرى رأياً أو يتبنى فكرة فإن ما يراه يكون غالباً شيئاً متميزاً بالأصالة والطرافة والتفرد ، وبالتالى فإنه يصبح فى وضع أقرب ما يكون فيه إلى الغربة ، سواء فى فكره أو وجوده أو علاقاته بالناس وبالأشياء ، وحين يصل الفنان إلى تلك الحالة النفسية فإنه يبدأ يستدرج ذاته من موقف التوزع والتشتت بين الأشياء والأفكار لكى ترتبط بموضوع محدد هو موضوع إبداعه الفنى .

الاهتمام بالموضوع والاندماج فيه له هدف وله وسائل ، أما هدفه فهو القضاء على الاضطراب والتحلل الذى نشأ فى نفس الفنان ، للوصول إلى حالة جديدة من الاتزان والاستقرار النفسى . . . أما الوسائل فهى متعددة –كما سبق القول– وتختلف من فنان إلى فنان باختلاف أسلوب التنشئة والاعتياد .

والوسائط التى يذكرها لنا الكتاب ، على كثرتها وتنوعها تلتقى عموماً فى أنها تساعد المبدع على التوحد بالموضوع ، وتلغى تلك الثنائية القائمة بين المبدع وبين موضوعه ، فبعض الكتاب مثلا يتعاطى الشاى أو القهوة أو بعض المكيفات الأخرى ، ليس عن إدمان ، ولكن لأنهم يحاولون إبقاء إحساسهم بالواقع المادى وتحقيق قدر من الابتعاد عن هذا الواقع بما فيه من ملذات أو مسرات أو مشكلات وهموم . والابتعاد عن الواقع هو أهم ما يطمح إليه الفنان وهو ابتعاد مؤقت ، لكى يلتحم بموضوعه التحاماً تاماً من أجل أن يسلس له السياق وينقاد الموضوع .

يذكر جورج سيمنون أن عقله يحتوى غالباً على مشروعين أو ثلاثة ، ليست قصصاً أو أفكاراً عن قصص ، ولكن مجرد مشروعات ؛ «لم أكن فكرت قط فى أنها يمكن أن تخدم فى إعداد رواية ، ولكن على نحو أدق هى الأمور التى أكون مهموماً بها ، وقبل أن أبدأ الكتابة بيومين أتناولها ، أبدأ بأن أهيء جوًّا معيناً ، أتذكر الربيع ، ربما فى مدينة إيطالية صغيرة ، أو فى مكان فى إحدى المقاطعات الفرنسية أو فى أريزونا . . لا أدرى . ومن ثم شيئاً فشيئاً يتواجد فى عقلى عالم صغير بشخصيات قليلة ، تستمد على نحو جزئى من الناس الذين عرفتهم وعلى نحو جزئى آخر من الخيال المحض ، ثم تأتى الفكرة التى كانت لدى من قبل ، ويلتئم الكل من حولها . . والمشكلات التى كنت مهموماً بها ستوجد بالطبع لدى هذه الشخصيات ، والتعامل بالمشكلات مع هؤلاء الناس سيعطينى الرواية»

(Cowley, 1962, P.135)

وهذا يعنى أن جورج سيمنون خلق لنفسه واقعاً جديداً ، ليس له علاقة بواقعه اليومى المعتاد ، إنه الواقع الفنى .

الكاتب وصل إلى بوابة العمل بعد رحلة شاقة ، ولكن لكى يخترق البوابة دونه مهام أخرى أكثر صعوبة ومشقة ، حيث عليه أن يتعرف على الواقع المباشر لشخصياته إن كان يكتب رواية ، وعلى أبعاده وألوانه وظلاله وأضوائه إن كان مصوراً ، وعلى الزوايا والأعماق والظلال إن كان نحاتاً . . إن عليه أن يقدم بطاقته الشخصية إلى مضيفيه ، وعليه أيضاً

أن يطلّع على بطاقاتهم ، فإن تم له ذلك ، وأمكن الجميع أن يصبحوا عائلة على قدر معقول من التعارف فإن العمل يبدأ فى التقدم ، ولا يهم بعد ذلك أن يأتى وافد جديد ، حيث إن هذا الوافد سيكيف نفسه للعائلة التى يريد أن ينضم إليها ، إن هذا الوافد لا يقدم نفسه إلا إذا كان ملائماً هو الآخر لأن يتعايش مع من سبقوه وانضموا لعائلة العمل الفنى ، والوافدون كثيرون وسبلهم متفرقة ، وأهواؤهم شتى ، وعلى الفنان أن يقترب دائماً من كل وافد جديد .

خلاصة القول إن الفنان قد تحول إلى شعلة من النشاط والمعرفة بعد أن مر بمراحل من التدريب الشاق لكى يتخلص من كل المعوقات التى تمنعه من العمل أو تؤثر على حركته وهو ينفذ عمله الفنى ، وهو الآن منطلق فى العمل ، لننظر إليه عن كثب ، ونرى كيف يتحرك بين هذا الكم الهائل من العناصر والأفكار بحنكة وخبرة واقتدار .

نشأة ونمو العمل الفنى

العمل الفنى بالنسبة للفنان وليد مر ، كما يمر أى وليد ، بمراحل سابقة على اكتماله ، وهو فى حاجة مستمرة إلى الرعاية ، إلى أن يصير كائناً متكامل الملامح متسق القسمات ، قادراً على أن يحيا بنفسه ويقوم بذاته .

ماذا يفعل الفنان ؟ . . .

لنأخذ كتّاب القصة والرواية كنموذج ، ولقد أتيح لنا أن نقترب منهم بالقدر الذى يسمح لنا بالحديث عن تجربتهم الفنية . يذكر الكتاب أنهم بعد أن أعدوا أنفسهم للعمل ، وجمعوا ما يريدون جمعه من معلومات وفحصوا ما هم بسبيله من أفكار ووضعوا الخطة التى سيمضون فى كنفها ينشئون أعمالهم الفنية ، بعد كل ذلك يجلسون للعمل ، وهم حين يجلسون ، يعلمون أنهم مقدمون على عمل غير معروف النهاية وغير واضح المعالم ، إنهم فقط يدركون الأمر إدراكاً كليّا ، وإن كان كل منهم لديه خطة ، سواء بشكل مشعور به أو بشكل ضمنى تلقائى غير موجه ، ولنأخذ اللغة التى يستخدمها هؤلاء الكتاب باعتبارها وسيلتهم فى التعبير ولننظر إليها فى أيديهم .

يقرر الكتاب أنهم لا يتعاملون مع اللغة كشىء منفصل عن موضوع

المعالجة ، بل إن اللغة والموضوع يلتحمان معاً فى وحدة وتكامل ، وهذا يؤكد ما استقر من قبل عبر الكثير من الدراسات العلمية من أن الفعل ، أى فعل ، لا يتكون من سلسلة من الأجزاء المستقلة بعضها عن بعض ، بل إن الفعل بتمام عناصره وجزئياته يأتى كوحدة واحدة ، تحمل البداية ، ويرى بالبصر والبصيرة المدى الذى تقف من خلفه النهاية ، وإن كان هذا لا يمنع الكاتب من استخدام اللغة استخداماً خاصاً لصيلا ، أى أن الفنان قد تكونت لديه القوالب اللغوية التى تيسر له استخدام اللغة ولكنها قوالب مرنة تتيح له يسر الحركة وحرية التعبير .

يقول جوزيف كونراد « إن على الروائى أن يتعامل مع اللغة ألفاظاً وعبارات على نحو يجعلها فى مرتبة النحت والموسيقى والتصوير ، أى أن تتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل ، وذلك لكى تحدث الأثر المطلوب منها على الفور كموضوع إدراكى كلى متكامل . . (كونراد ، ١٩٧٠ فى حنورة ، ١٩٧٣) .

ومن خلال مجموعة من الأسئلة وجهناها إلى كتاب الرواية المصريين ، أمكن الكشف عن أن الألفاظ والعبارات ، وهى وسيلتهم فى تحقيق الفعل ، ليست مفردات منفصلة أو أجزاء تتكون واحدة بعد الأخرى ، لكى تصير بناء مرصوصاً ، إذ يقرر الكتاب أن هناك دائماً روابط بين العبارات ، بحيث إنها ترد إلى الكتاب فى بنيات ونسقات ، والأمر يتم بشكل تلقائى بلا تعسف أو اصطناع . والتلقائية ليست ناشئة

عن استسلام وخضوع لما يرد ، ولكنها تلقائية المتمكن الذى أصبحت له هويته وأسلوبه ، والذى هيأ نفسه بشكل جعله يمتلك المجال بكل مافيه من علاقات وعناصر ، وجعله أيضاً يدير شئون العمل دون اضطراب .

وحين يضع الكاتب أفكاره ، تأتى فى شكل بنيات متكاملة تحمل ، ضمن ما تحمله ، شكل ومضمون فكر الفنان ، فهذا فنان أفكاره ساذجة وهذا مضطرب الفكرة حائر العبارة ، وهذا ملزال مقلداً لم يختط لنفسه طريقة متميزة ، وذاك بدأ يحفر لأسلوبه طريقاً مستقلا . . . وإلى أن يصل الفنان إلى هذه المرحلة فإن درجة من المشقة والمعاناة تظل تحاصره فى جلسات التنفيذ . ويظل غير قادر على تحقيق تلك الحالة من الاندماج التى تلعب دوراً مهمّاً فى تذليل المصاعب والعقبات . . .

وإن كان لنا هنا أن نقرر أن هذا لا يعنى أن الكاتب وقد تحقق له الاندماج فقد أعفى نفسه من بذل الجهد ، فإن الجهد المطلوب للمحافظة على تلك الحالة مما لا يطيقه إلا الفنان الصادق ذو العزم والتصميم . والكاتب بقدر ما يمد العمل بملامح تماسكه فإن العمل يمد الفنان أيضاً بملامحه ، فإذا كان العمل متماسكاً ألقى بظلال هذا التماسك على نفس الفنان ، الأمر الذى يجعل العلاقة بين الفنان وعمله الفنى دائماً علاقة جدلية ، تفاعلية .

يقول نلسون الجرين إنه يتصور الكتابة دائماً بمثابة شيء فيزيقى ، كما يذكر جورج سيمنون أنه عندما يكتب بيديه فكأنما يقوم بحفر القصة على

قطعة من الخشب ، وكان همنجواى يشعر أن أصابعه تقوم بعمل الشيء الكثير بالنسبة لأفكاره ، وحينما قرر الأطباء ، بعد حادث سيارة وقع له ، أن عليه ألا يعتمد على يده اليمنى ، فقد راوده الخوف من الاضطرار إلى ترك الكتابة (Cowley, 1962, P.18)

الفنان إذن يعيش مع موضوعه على مستوى من الخيال الذى أصبح واقعا بالنسبة للفنان ، والفنان يتجول فى جنبات هذا الواقع بقدر من الحرية يتلاءم مع المقدمات التى مهد بها لجلسات التنفيذ ، من تخطيط ودراسة وسيطرة كاملة على كل عناصر الموضوع ، كما أنه بتدريب قدراته النفسية الحركية يتمكن من مواجهة صلابة المادة واقتحام مغاليقها والمضى فى سراديبها المظلمة خلال رحلة الخلق الفنى .

والاندماج فى العمل بعد هذا التهيؤ والتحضير له متطلبات متعددة منها الاقتناع الكامل بالعمل ، واكتساب عادات تكون بمثابة جسور يعبر المبدع من فوقها ما يعترضه من المعوقات ، فاستخدام اليد مثلا فى موقف الإبداع ، ليس فحسب مجرد وسيلة لإثبات أو إلغاء الأفكار ، ولكنه فيما نتصور وسيلة التحام ومعايشة وكسر حدة المقاومة التى تواجه الفنان سواء من نفسه أو من عناصر موضوعه الفنى . والكاتب ليس فقط يفرز أفكاره ، ولكن يده وهى تعالج الموقف تمده بمجال إدراكى يعينه على التقويم والانطلاق ، هذا بالإضافة إلى أن رابطة من نوع معين ، تنشأ بينه وبين الموضوع الذى يعالجه ، ولعل هذا الاعتياد على استخدام اليد فى

المعالجة الفنية هو الذى يضع عدداً من الحدود على المبدع ألا يتجاوزها . .

من تلك الحدود تلك المساحة المادية المطروحة أمامه ليضع فيها فكره ويحقق فيها خياله ، سواء كانت ورقاً أو أى مادة أخرى . وحدود المادة التى يعمل فيها الفنان تفرض عليه بدورها بعض القيود التى تجعله يحسب حساباً لكل فكرة يضعها أو خاطرة يسجلها ، وهو فى نفس الوقت يتمكن من المقارنة البصرية أو السمعية بين أفكاره ، ويجتهد فى الربط بينها ، لاستكمال النقص فيها ، إما بالاضافة أو بالحذف .

وهذا القيد من القيود المفروضة على الكاتب الروائى يشبه قيد الزمان والمكان وطاقة الممثلين . . . إلخ ، المفروضة على كاتب المسرحية . . إنها قيود تفرض على الفنان ألا يتجاوز حدوداً معينة فى المعالجة ، ولكنها فى نفس الوقت تمكنه من أن يمضى فى عمله قدماً إلى الأمام ، فكما أن ضفتى النهر تمثلان قيداً على حركة المياه ، فإنهما كذلك تمثلان جسراً واقياً يمنع مياه النهر من التسرب ، ويدفعها لكى تتدفق إلى الأمام . . .

والفنان حين يستخدم أعضاء جسمه فى تنفيذ العمل الفنى باليد أو بالصوت أو بغير ذلك ، فإن جميع وظائفه النفسية تعمل فى خدمة العضو المنفذ ، وقد سبقت الإشارة إلى المواصلة البدنية ، تلك المواصلة التى من خلالها يتمكن الفنان من الصمود الجسمى ومقاومة الضعف والوهن والتعب ، كما أنها تزوده بالرؤية الممتدة للعمل ، مما يحمله على ألا يتراخى

أو يتكاسل . وعلى العموم فإن تلك العلاقة بين الفكر الفنى والاستخدام البدنى لأعضاء جسم الإنسان تصل بنا إلى منطقة ما زالت الدراسات فيها محدودة ، وهى علاقة شكل ومضمون العمل الفنى بما اصطلح على تسميته بالسلوك التعبيرى لدى الفنان (حنورة ، ١٩٧٧) .

إن الناس يختلف كل منهم عن الآخر من حيث درجة السرعة التى بها يفكر ، وسرعة نطق الكلمات ، وسرعة فرز الأفكار ، والقدرة على الانتقال من فكرة إلى فكرة ، وفقا لإيقاع ثابت أو متغير ، وعلاقة كل ذلك بالاستقرار المزاجى لدى الفنان أو اضطرابه ، وخصوبة التخيل وعمقه واتصال خيوطه .

ولقد تبين أن سلوك الإنسان له جانبان : جانب متعلق بمضمون السلوك وجانب متعلق بشكل السلوك . فإن يأتى السلوك ذكيّا أو غبيّا كئيباً أو مبتهجاً فهذا ما يخص مضمونه ، ولكن إيقاع هذا السلوك وسرعته ، ورتابته وانتظامه كلها ما يخص شكل هذا السلوك أو ما اصطلح على تسميته بالجانب التعبيرى من السلوك .

ولهذا أمكن فى دراستنا عن الإبداع والخلق الفنى لدى كتاب الرواية ، والمسرحية ، كما أمكن للدكتور مصطفى سويف فى دراسته عن الإبداع فى الشعر ، الكشف عن أن العمل يمضى وفقاً لإيقاع ذى مقاطع شبه منتظمة ، وهذا الانتظام نابع أساساً مما يحمله الفنان فى داخله من أطر عقلية ومزاجية وجمالية واجتماعية ، ودرجة التكامل بين تلك الأطر ،

وقدرة الفنان على أن يحفظ عليها قدراً من التماسك يمكنه من أن يأتى عمله هو الآخر له نفس الدرجة من التماسك ، كما أن ما يصيبها من اضطراب ينعكس بالتالى على الفنان فى سلوكه العام وسلوكه الفنى ، الأمر الذى يمكن ملاحظته فى النهاية على ما يفرزه ذلك الفنان من أعمال . . .

لنأخذ نموذجاً من كتاب المسرحية : محمود دياب ويوسف إدريس ، ونقترب منهما وهما يكتبان المسرحية ، لقد ذكر لنا دياب أنه حين كتب مسرحية باب الفتوح كان يحاول أن يمزج بين الماضى والحاضر ، بين عصر صلاح الدين الأيوبى والعصر الذى نعيش فيه ، وقد قصد بذلك من خلال المقارنة بين عصرين أن يخرج بعمل فنى ذى دلالة اجتماعية تفيد فى علاج ما كانت تمر به البلاد من أزمات . .

لقد وضع الكاتب جماعة من الشباب المعاصرين يتحدثون عن أزمتهم وكيف يعبرونها . وبعد نقاش قرروا أن يذهبوا بعيداً فى التاريخ وبعيداً فى المكان ويستحضروا فارساً من فرسان الأندلس ليواجه صلاح الدين الأيوبى .

ويقرر الكاتب وهو يكتب أنه لم ينس قط أنه يريد معالجة الحاضر حتى وهو يجعل مجموعة الشباب المعاصرين يتناقشون ، وينسون أنهم ذهبوا بعيداً فى الزمان وبعيداً فى المكان ، فإنه هو شخصيّاً لم ينس أن المقصود هو الحاضر وليس الماضى . . . وحين كان يلجأ الكاتب إلى لغة أقرب إلى

الشعر منها إلى النثر وملتزماً الفصحى ، برغم أنه يكتب معظم أعماله بالعامية ، فقد تعمد أن يضفى درجة من الطرافة على النص ليجعل القارئ يقف أمام الكلمات ويحس بها إحساساً مباشراً دون العبور بها بسرعة أو الاكتفاء بالمعانى الكلية للنص . .

ويرتد الكاتب مرة أخرى إلى المكان البعيد والزمان النائى لينقل القارئ أو المشاهد نقلة كبيرة تجبره على التخلى عن إيقاعه الرتيب وهدوئه واستسلامه للفكرة ، إنه يدعوه إلى المشاركة فى العمل وتحريك خياله بدلا من التلقى الكامل عن المؤلف أو عن مجموعة الممثلين .

هذا التنقل من موقف إلى موقف والحرص على أن يتم ذلك بشكل فيه قدر من الصرامة كان مقصوداً من الكاتب ، وقد كان فى نفس الوقت يعبر عما بداخله . . . أى أن الأساس الفعال للعملية الإبداعية لدى هذا الكاتب كان ذا طبيعة متوترة وذا إيقاع حاد . . .

لقد برز ذلك وكشف عن وجهه فى خط سير أحداث المسرحية وفى إيقاع الحوار ، بل فى طبيعة شخصيات المسرحية ، وفى السرعة التى كانت تنطلق بها الأفكار فى أذهان الشباب ، حتى العجوز حين كان يثور فقد كانت الحدة والصرامة أبرز من أن تحجبها شيخوخته .

إن الفنان وهو يعمل يضع بصماته على العمل ، وجذور شخصيته تجد لها امتداداً فى تربة ذلك العمل ، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى تلوين

العمل كله بلون فكر الفنان وقدراته العقلية وسماته المزاجية ، وخصوبة خياله ، وممارساته الجمالية وتفضيلاته الفنية . . .

النموذج الثانى هو يوسف إدريس . . لقد قرر هذا الكاتب أنه بدأ يكتب مسرحية الفرافير للإجابة على سؤال معين ، هو : لماذا يكون السيد سيداً ولماذا يكون التابع تابعاً ، ألا يمكن لأى منهما أن يحتل موقع الآخر ؟ هذا السؤال الفلسفى ظل يبحث عن قالب فنى لكى يجد الإجابة من خلاله . . . وفعلا يوفق يوسف إدريس إلى اصطناع القالب المسرحى ، ويوفق إلى العثور على السيد والفرفور ، وكان عليه أن يصل بهما إلى حالة القلق والضيق التى كان هو شخصيّا يعانى منها ، ثم كان عليه أن يحررهما من أى صفة تجعل أحدهما لديه ما يفرض به سلطانه على الآخر ، لكى يبدأ معاً من نقطة الصفر .

ودارت أحداث المسرحية ، بإيقاعها السريع الذى يتلاءم مع الإيقاع الخاص لهذا الكاتب ، سرعة الأفكار وتطايرها ، ونبض المعانى المتلاحق ، والثورة الكامنة فى نفس الفرفور ، والتى تجد لها التحدى المناسب فى نفس السيد، وكل ما يضفى على الجو حركة الدوران حول الذات وحول الأشياء . . .

ويذكر الكاتب أنه ظل يكتب تلك المسرحية حتى أنهك بدنيا ، ولكن أفكاره ظلت تلاحقه كتلاحق دورة الأفلاك ، ولم يكن بإمكانه التوقف عن الدوران ، إلى أن أصيب بالفعل بالعجز عن التوقف ، وكان

يضع رأسه تحت مساند متصوراً أنه سيمنعها عن الحركة ويوقفها عن الدوران . . .

والسيد والفرفور كانا لا يتوقفان فى تلك اللحظة عن الدوران . التوازى – كما نلاحظ – قائم بين فكر الفنان وسلوكه الشخصى ، وبين حركة المسرحية وشكل الفعل فيها .

وهذا بدوره يؤكد مرة أخرى أن الفنان يضع ذاته فى العمل ، والعمل بدوره يساعد الفنان على توضيح أفكاره ، لقد بدأت المسرحية بسؤال ، والكاتب لم يكن يعرف الإجابة ، بل لقد انتهى منها بالفعل ولم يجب عن السؤال ، ولكنه يذكر أنه خلال رحلة الكتابة اكتسب خصائص جديدة ، لقد أضيفت أفكار المسرحية إلى شخصيته ودخلت كمكون من مكونات بنائه النفسى ، وبذلك اكتسب خصوبة وثراء بقدر ما جاء فى المسرحية .

الحركة بين الفنان وعمله حركة بندولية كل منهما يمد يد العون للآخر ، وبقدر ما يفرزه الفنان من أفكار أصيلة وجميلة ، بقدر ما يعود عليه ذلك بشعور من الرضا يحرره من قيود التوتر وأوهام العجز والقصور ، أى أن العمل يمنح الحرية للكاتب ، بقدر ما يمنح الكاتب عمله من فكر فيه تبشير بالحرية ، وتمرد على القيد ، وكسر لإلف العادة وإسار التقليد . . . وكل هذا يظهر بجلاء ووضوح فى شكل العمل ومضمونه فى معناه وفى إيقاعه .

تنشيط الطاقة الإبداعية

فى ثلاث دراسات مصرية عن عملية الإبداع فى الشعر والرواية والمسرحية . أمكن الكشف عن أن المبدعين لا ينشئون من الفراغ ولا يبدءون الخلق الفنى من العدم ، ولا تنبعث قدراتهم الإبداعية فجأة وبدون مقدمات .

إن الشاعر المبدع يمر بسلسلة طويلة من التدريب والمعاناة ، وهو فى تلك المرحلة الشاقة يكون واعياً بأن الوصول إلى التجويد لابد أن يمر بدروب المشقة .

وها هم أولاء الشعراء يقررون أن تكوين إطار شعرى هو البداية الحقيقية والضرورية اللازمة التى تيسر لهم معالجة الشعر وإبداعه ، وهذا يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن الخلق الفنى ليس وحياً أو إلهاما على طول الخط .

والدراسة التى أجريناها على كتاب الرواية تمكنت من الكشف عن أن المبدع يمر بسلسلة من التدريبات ، تبدأ معه فى سن مبكرة ، لوحظ أنها ارتدت لدى بعضهم إلى سنوات الطفولة ، وقد وضح من خلال استقراء أقوال عدد كبير من كتاب الرواية المصريين والأجانب ، أن رواياتهم تمر هى الأخرى بعدد من الأطوار ، منذ أن تكون بذرة مخصبة إلى أن تصير

عملا سويا مكتمل الملامح واضح القسمات .

وفى دراستنا عن عملية الإبداع فى المسرحية تحققنا من وجود أساس نفسى لعملية الخالق الفنى ، هذا الأساس فى جانب من جوانبه يعتمد على التلقى والاكتساب ، وهو يتكون عبر ممارسات واجتهادات إلى أن يصير له من الفاعلية ما يمكنه من السيطرة على العمل ، وما يدفعه إلى تخطى العقبات وكسر القيود وتجاوز العقبات والعراقيل ، بما يضمن طواعية المجال الفنى للكاتب وسلاسة الأفكار وانصياع الشكل وتكامل المضمون .

والفنان حين تكتمل له السيطرة على عناصر العملية الإبداعية ، فهو يركن إلى الهدوء ويترك نفسه لتصاريف هذا الأساس النفسى الذى امتلكه ، ولكنه فى كل لحظة من لحظات حياته سواء أراد أو لم يرد – يظل على علاقة مستمرة بالعالم الفيزيقى والاجتماعى والعرفى ، حتى لا يسد أبواب الخبرة ، ولا يغلق دون عقله دروب التزود بكل جديد .

وليس يعنى اكتساب المبدع لإطار فنى أو سياق معرفى أنه قد امتلك كل مفاتيح العملية الإبداعية . بحيث يضغط على أزرار سحرية فتنطلق شرارة الخلق حاملة معها كل عناصر الموضوع ، فكل عملية من عمليات الإبداع . بل كل جلسة من جلسات التنفيذ لها ظروفها الخاصة ، والتى يجد المبدع إزاءها أنه مقدم على رحلة جديدة ، رحلة ليس يعرف من دروبها إلا القليل . الذى تمكنه بحكم الاعتياد ورصيد الخبرة السابق أن

يعرف الكثير من موجهة مفاجآت الطريق ، وهو فى ذلك أفضل من غيره ممن لم يسيروا فى دروب الخلق والإبداع ، كما أن المبدعين فيما بينهم يتفاوتون من حيث درجة الخبرة ومستوى الألفة والاعتياد . . . والنتيجة هى أن مشقة الرحلة تتحدد بالكثير من العناصر والمتغيرات . .

وهذا توفيق الحكيم يقول فى كتابه فن الأدب ص ١٤٢ : « . . من كل ذلك عنيت دائماً بقراءة أعلام الأدب المسرحى ، لاقراءة متعة ولذة واستطلاع فقط ، بل قراءة درس وتأمل وفحص ، فكنت أقضى الساعات أمام نص من النصوص ، أقلب فيه منقياً عن أسرار تأليفه ومفاتيح تركيبه ، مستخلصاً – بنفسى ولنفسى – ملاحظاتى فى طرائق التأليف المسرحى ، ذلك الفن العسير ، الذى أحببته أيضاً لأنه عسير ، فما أزهد فى شىء زهدى فى الفن السهل الذى لا يحتاج إلى مؤونة وتجربة وغوص ودرس . . . وما أجل شيئاً تبجيلى للفن الذى يصمد ، كالصخرة فى طريق الفنان ، فلا يزال به يعالجه : بالصبر الطويل والكد المضنى ، حتى يفجّر منه الماء السلسبيل . »

طريق الفن صعب ، وهو ليس كله موهبة غير محتاجة إلى صقل أو إلهام يفيض على نفس صاحبه فيمده بالحكمة الثاقبة التى لا تتخلف عن أمر صاحبها ولا تخيب رجاءه وتمده دائماً بالزاد الوفير والرأى الرشيد . . .

والمعاناة التى يتحدث عنها توفيق الحكيم وطريق الاكتساب المضنى يصل بالفنان إلى أن تصبح له عادات وطقوس ، واكتساب العادات

والألفة بالطقوس له شروطه ، تلك الشروط التى بدون توفرها لا يمكن للإنسان أن يتقدم خطوة واحدة على درب الخلق والإبداع ، من تلك الشروط ما يخص القدرات العقلية والعمليات المعرفية ، ومنها ما يتعلق بالمجتمع الذى يحيا فيه الإنسان ، والتراث الثقافى الذى أتيح له أن يطلع عليه ؛ ومن تلك الشروط ما يتعلق بالقيم الفنية السائدة فى المجتمع ، وأى نوع من تلك القيم يتبناه الإنسان ، كما أن الخصال الوجدانية هى أيضاً مما يمثل شروطاً لاكتساب العادات والانفتاح على الخبرة .

وكل تلك الشروط أو الأبعاد النفسية والاجتماعية تفرض قيوداً معينة على حركة المبدع ومكتسباته ، وهى أيضاً تمده بالمنافذ والقنوات الصالحة والملائمة له .

وليس يعنى هذا أن هناك درباً واحداً يمضى عليه المبدعون سواء فى رحلة تكوينهم أو فى أثناء قيامهم بعملية الإبداع ، حيث إن أنهار الخبرة متجددة بما تحمله من معارف جديدة وتيارات مبتكرة وهذا فى حد ذاته مما يضمن لنا ألوانا مختلفة من العائد الإبداعى لدى المبدعين .

فإذا اقتربنا أكثر من الصورة سنلاحظ أن المبدع لديه من الخصائص ما يتشابه فيه مع كثير من الناس ، مبدعين وغير مبدعين ، كما أن من تلك الخصائص ما يتشابه فيه بدرجة أقل مع هؤلاء الناس ، وأخيراً فإن لديه خصائص أصيلة لا يشبه فيها أحداً من الناس ، وتلك الخصائص بها ما يتشابه فيها تماماً مع الآخرين أو يتشابه فيها جزئياً معهم أو ما يختلف فيها

تماماً ، والتميز بها عن كل الناس ليس إلا محصلة وُجُوده كله ورحلة حياته من أولها إلى آخرها .

فإذا كان الأمر على هذا النحو فلقد أصبح من الضرورى الاعتراف من البداية بأن رحلة الخبرة الطويلة التى كشف لنا المبدعون عن مرورهم بها مسئولة إلى حد كبير عن تشكيل أسلوب الفنان فى العمل ، بل مسئولة أيضاً عن المضامين التى تفيض بها أعماله والأفكار التى تنطق بها منتجاته .

والتنبه إلى أثر الخبرة والتدريب على عملية الخلق الفنى لم يحظ بنصيب كبير لدى المسئولين عن رعاية الإبداع والمبدعين فى بلادنا ، فغالب الأمر أننا ننتظر حتى ينتهى الفرد من دراسته الثانوية ، ويلتحق بالمعاهد المتخصصة ليتلقى التدريب الملائم . . ونخطىء أشد الخطأ إذا تصورنا أن هذه أفضل طريقة لتزويد المبدع بالخبرة وصقل موهبته .

إنه من الضرورى الاقتناع بأن العادات التى يكونها الإنسان فى بداية حياته تظل إلى حد كبير مسئولة لسنوات طويلة تالية عن توجيه ميوله واهتماماته بل تنمية قدراتة العقلية وعملياته المعرفية . . . كما أنها تظل مسئولة عن الأشكال وعن القوالب التى يشكل بها خبراته ويصب فيها أفكاره ورؤاه .

إن علينا ألا ننتظر حتى يتقدم العمر بالإنسان ثم نوجه إلى قدراته الإبداعية – على وجه الخصوص – الاهتمام ، ونحاول دفعها فى طريق أو آخر حيث قد وضح أن قابلية القدرات الابداعية للنمو ذات علاقة من

نوع خاص بكل مرحلة من مراحل النمو ، وهذه من ناحية أخرى ترتبط بعوامل اجتماعية دافعة أو معوقة ، إذ يلاحظ مثلا أن السياق الاجتماعى الذى يحيا فيه الطفل يمكن أن يتقبل لوحة أو صورة يقوم الطفل باعدادها ، ولكنه لا يرحب ، بل ينكر عليه ، أن يقوم بالاشتراك فى فريق للتمثيل ، والعكس يمكن أن يحدث فى مجتمع آخر .

وحين ينتقل الطفل إلى مرحلة المراهقة فإن التغيرات الفسيولوجية والخصائص النفسية المصاحبة لتلك التغيرات تميل به إلى نوع من الحيرة والتساؤل والتأمل والاستكشاف ، مما يدفع قدراته إلى البحث عن منافذ تفريغية فى نظم الشعر أو تأليف القصص أو كتابة المذكرات .

فإذا كان الأمر كذلك ، وكانت الفروق الفردية قائمة بين الناس فيما يستحوذون عليه من قدرات ، وما يمرون به من تغيرات وخبرات ، وفى العناصر النفسية والاجتماعية والفسيولوجية المؤثرة فى نموهم وتصرفاتهم ومكتسباتهم كان لنا أن نتصور أن تدريب وتنشيط الطاقة ليس بالأمر الذى يترك شأنه للظروف تفعل به ما تشاء .

إن تنشيط الطاقة الإبداعية مهمة كبيرة ومسئوليتها تتوزع بين الشخص والمنزل والمدرسة والمجتمع ، وتنشيط الطاقة لا يعنى فحسب تنمية القدرات الإبداعية لدى الأطفال أو عند طلاب الفنون ، بل إنه يعنى فى المقام الأول العناية بالفرد طفلا كان أو راشداً ، مبدعاً بالفعل أو لديه استعداد إبداعى . .

كما أن أولئك المبدعين الذين يعملون فى حقل الإبداع ولهم انتاجهم فيه ، عليهم مسئولية تجاه أنفسهم ، وهى مسئولية كبيرة ، حيث إننا كثيراً ما نلاحظ أن المبدع بعد أن يقدم عملاً أو عملين أو ثلاثة تتميز بخصائص فنية رفيعة نجده بدأ يعيد ويكرر مضامينه ، وكثيراً ، ما يتوقف المبدع عن العمل وقد يعجز عن الاستمرار فى خلق أحد أعماله . . . والسبب هو أن المبدع يمر بظروف تمنعه من العمل وهى ظروف قد تكون اجتماعية أو نفسية أو بدنية . . . ونحن لا نطلب منه أن يعمل برغم ما يمر به من ظروف ، ولكن المبدع الجيد – كما كشفت دراساتنا فى عملية الإبداع – لديه من الخبرة ، ما يسمح له بتجاوز الظروف التى تمنعه من العمل أو تعوق حركته الإبداعية . . .

على أن ما يشغلنا فى هذا الموضع هو الإشارة إلى عدد من الأساليب يمكن أن يلجأ إليها المبدعون والمسئولون عن تنمية القدرات الإبداعية ، وهى أساليب بسيطة وملائمة للتطبيق على كل الأعمار ، وإن كانت ملائمة بشكل أكبر ، لتدريب ذوى الاستعدادات الابداعية المتفوقة

وفيما يلى بعض تلك الأساليب دون الدخول فى التفاصيل :

١ – تدريب القدرات الإبداعية ، وأنواع التدريب متعددة : منها مثلا تنشيط الخيال عند الإنسان ، بكسر المألوف من الأنماط ومحاولة تشكيل أنماط جديدة من الأفكار والأشكال والتعبيرات ، وتقديم النماذج الجديدة . ومن أنواع التدريب الأخرى تدريب القدرات الابداعية التى

تم الكشف عنها كالأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ، وذلك من خلال برامج تهدف إلى تعويد الفرد البحث عن الأصيل وغير المألوف ، والكشف عن الطريف والنادر ، وتغيير وجهة النظر وعدم التشبث بالموقف السابق إذا ثبت أنه معوق أو عقيم .

٢ – تقديم أفكار تقليدية سائدة مما لا يتصور المرء أنها قابلة للتغيير أو التعديل ، ثم تقديمها بعد ذلك معدلة فى أشكال متعددة طريقة ، مما يقدم النموذج للفرد بأن الشكل المستقر أو المألوف ليس هو أفضل الأشكال .

٣ – تقديم نماذج أصيلة من الفكر والفن والأدب والعلم ويطلب من الفرد محاكاتها بقصد امتلاك الأسلوب واكتساب الإطار وتكوين العادات الصحيحة فى الأداء والتنفيذ .

٤ – التدريب على إنتاج أشكال فنية تخالف بعض النماذج المعروفة ذات القيمة الأصيلة والشهرة المدوية لتنمية القدرة على المرونة والأصالة فى التعبير والتشكيل .

٥ – عقد ندوات تطرح فيها فكرة أو أكثر للمناقشة الناقدة ، وتشجيع الإدلاء بالأفكار وتمحيصها لتعويد الإنسان على النقد ورؤية المشكلات من أكثر من زاوية ، وكشف الأستار ، وعدم تقديس القواعد المقررة ، مما لا يجارى ثقافة العصر ، أو لا يواجه مشكلات الإنسان المتجددة .

٦ — عقد جلسات حرة يشارك فيها الأفراد ، لمناقشة مشكلة معينة يطلب من كل منهم الإدلاء برأى فيها ، وهذا الراى يمكن أن يقدم حلا للمشكلة المطروحة أو جزءا من الحل أو يكمل فكرة سبق لواحد من المشاركين فى الندوة تقديمها . وليس من المطلوب نقد أى رأى قدم للمناقشة أو التعليق على ما قدم من أفكار ، المطلوب فقط هو تقديم أفكار كاملة أو جزئية أو مكملة . . .. والهدف طبعا هو حل المشكلات بأسلوب القصف الذهنى .(Stein, 1975) ولكن يمكن استخدام هذا الأسلوب لتنمية القدرات الإبداعية بفعل ما يقدمه التيسير الاجتماعى خلال الندوات ، وما يطرحه الإنسان عن نفسه من خجل وتردد وإحجام .

٧ — تنمية الطاقة الإبداعية عن طريق الخبرة المباشرة ، أى عن طريق الانتاج الإبداعى الفعلى ، ومن النتائج التى أبرزتها الدراسات الحديثة فى عملية الخلق الفنى أن المبدع يمر بمراحل متتالية من التجديد والإتقان إلى أن يصل إلى مستوى يرضيه ويرضى به الآخرين ، والخبرة المباشرة هى الأسلوب الذى يكتشف به المبدع وبشكل دقيق أنواع المصاعب وأشكال العقبات وأنماط المعوقات كما أنه يستطيع أن يكتشف بنفسه الظروف التى تساعده على العمل وتلك التى تعوقه عن الأداء . . . وإذا كان فرانزكافكا يشير إلى طقوس يقدمها المبدع بين يدى عملية الخلق الفنى فإن تلك الطقوس تقدم أيضاً بين يدى كل جلسة من جلسات

التنفيذ ، وعلى مدى كل جلسة ، بحيث إنه إذا حدث وخرج المبدع عن المناخ النفسي الذى اعتاد أن ينفذ فيه أعماله بفعل الملل أو التعب أو نبو المعنى أو الاستطراد المخل . . . إلخ ، إذا حدث ذلك فقد وصل إلى محطة العجز والتوقف ، وعليه إذا أراد الوصول مرة أخرى إلى هذا المناخ أن يقدم ما اعتاد أن يقدمه بين يدى العمل من ابتهالات وطقوس .

هذه بعض الأساليب التى يمكن أن تسهم فى تنمية وتنشيط الطاقة الإبداعية ، وهى كما هو واضح موجهة كلها نحو القدرات والاستعدادات ولكن من الضرورى الإشارة فى هذا الموضع إلى تنشيط الطاقة الإبداعية ككل يعتمد على متغيرات متعددة منها تنشيط الدافع إلى العمل ووجود الهدف الذى يندفع الشخص إلى تحقيقه . من ذلك أيضا وجود المناخ الثقافى الحر والسياق الاجتماعى المحتضن للفرد والميسر له ، ذلك المجتمع صاحب القيم السامية والمتحرر من أى إرهاب فكرى .

أى ببساطة تلك المتغيرات التى تساعد الأساس النفسى الفعال لدى المبدع على النمو ككل وليس كأجزاء أو عناصر بحيث تتحقق له الوحدة والصلابة والتكامل ، ذلك الأساس الذى أمكن لنا الكشف عن مسئوليته عن قيادة عملية الخلق الفنى . . فما هو هذا الأساس النفسى الفعال ، وما هو دوره على التحقيق فى تلك العملية . ؟ هذا ما سوف نناقشه فى الفقرة التالية .

الأساس النفسى الفعال

لعل القارئ بعد هذه الرحلة ما زال يتساءل، ما هذا البحر اللجى الذى يسبح فيه الفنان، وإذا كان الأمر كذلك ألا يوجد أساس أو قارب يستخدمه ذلك المسكين ليعبر به تلك اللجة الهادرة بالأفكار والأشكال والحالات الوجدانية المتعاقبة والتيارات الثقافية والاجتماعية المؤثرة دون شك فى سير العملية الإبداعية، بحكم خضوع الفنان لسلطان الواقع النفسى والطبيعى والاجتماعى ؟ ألا توجد وسيلة تيسر له أن يجمع ذلك فى سلة أو يضعه على مائدة ويدير الأمر بين عناصر مجاله من قريب ؟

لقد رأينا أن عملية الخلق الفنى تبدأ بفكرة وبدافع يدفع الفنان إلى العمل لتحقيق الفكرة، والدافع مسألة متعلقة بالوجدان، تلح على نفس الفرد، ولا تتركه إلا وقد استجاب لتحقيق تلك الحاجة، ودرجة الإلحاح تختلف من شخص إلى شخص، بل لدى نفس الشخص من موقف إلى موقف . . ويرتبط بهذا الجانب من السلوك القيم العامة والخاصة التى يعتنقها الفنان، ومن قبيل القيم العامة مثلا القيمة الدينية أو الجمالية أو الاقتصادية أو العلمية، وكل إنسان منا تشيع لديه قيمة من تلك القيم

فتطبع سلوكه كله بطابعها ، ومن ثم فإن الفنانين غالباً ما تكون القيمة الجمالية هي أولى القيم التي تنظم سلوكهم وتؤثر فيه .

أما القيم الخاصة كالشرف والأمانة والصدق والإصلاح والحرية ، فيمكن أن تتزامل منها وحدتان أو أكثر لتكوين زمالة قيمية تطبع سلوك الإنسان بطابعها وتسمه بميسمها ، والفنان غالباً ما يكون مبشراً ، ومن ثم فإن تلك القيم هي من أكثر عوامل السلوك تأثيراً فيه ، وفيما يفرزه من إنتاج كما وضح ذلك مثلا في دراسة شارلوت دويل (Doyle, 1973) حيث كشفت هذه الباحثة عن أن الصدق والأمانة من أبرز القيم شيوعاً وتأثيراً في سلوك الفنان سواء كان سلوكاً عاماً أو سلوكاً فنيّا ، وهما يمثلان دافعين أساسيين من دوافع السلوك لدى الفنان .

من كل ذلك يتضح أن أحد العوامل المحركة لعملية الخلق الفني هو الجانب الدافعي وما يتعلق به من عوامل نفسية وجدانية ، لعل من أهمها درجة التوتر النفسي لدى الفنان الذي يتميز بأن قابليته للاستثارة الوجدانية أكبر ، واستجاباته أسرع وتعاطفه أعمق . وهو لا يبدأ العمل إلا من موقف دافعي وجداني ، وقد رأينا كيف أن مستوى التوتر لدى الفنان يظل مؤثراً في تقدم عملية الخلق الفني ، ويمكن أن تتوقف العملية ، إذا زاد التوتر عن درجة معينة ، أو قل عن درجة بذاتها ، كم أن تناوب الوضوح والغموض على المجال النفسي للفنان خلال عمليا الخلق الفني له أساس وجداني ، وهو يؤثر في كل نشاط الفنان ، بل

يترك أثره أيضا على الناتج الفنى الذى يكون الفنان منشغلا به .

هذا الجانب الوجدانى هو أحد أضلاع أربعة تدفع عملية الإبداع ، أما الأضلاع الثلاثة الأخرى ، فهى : الضلع الاجتماعى ، والضلع الذهنى والمعرفى ، والضلع الجمالى . . وهذا البناء المكون من أربعة جوانب بناء له خصائص وظيفية ، أى أن كل ضلع من أضلاعه الأربعة يتكون من مجموعة من العوامل الصغيرة كلبنات الجدار بعضها دافع وإيجابى ، وبعضها معوق وسلبى ، وهى فيما بينها أضلاع أو عوامل متفاعلة بحيث تمثل فى النهاية خلية نابضة بالحركة ، دافعة لفعل الخلق الفنى لدى الفنان ، وإن كان لكل منها وظيفة على درجة من الاستقلال .

والبعد الاجتماعى فى هذا البناء مكون من عدد من العوامل ، لعل من أبرزها عوامل التنشئة الاجتماعية بما تتضمنه من توصيل عادات معينة ، وثقافة خاصة ، وقيم بعينها إلى الإنسان ، كذلك فإنها مسئولة عن الدور الاجتماعى الذى يعهد إلى الإنسان القيام به . كما أن انتماء الإنسان إلى أسرة معينة أو طبقة اجتماعية متميزة يمكن أن يكون له أبلغ الأثر فى تشكيل سلوكه عموماً وسلوكه الخلاق بشكل خاص ، ويمكن أن يكون ما يتعرض له الإنسان من مؤثرات إعلامية وتثقيفية من الأمور التى تحرك سلوكه . . . والفنان كما ذكرنا ، ونذكر الآن ، من أكثر الناس إحساساً بقضايا مجتمعه ، وهو يعتبر نفسه ، بحكم أنه يملك أداة للتعبير ، مسئولا إلى درجة كبيرة عن عرض قضايا هذا المجتمع . . . وفنه هو أداته

لكى يقوم بهذا السلوك . . . وقد قرر لنا كثير من الفنانين ، أن كل إنتاجهم له أصول اجتماعية ويعبر عن هموم وقضايا معاصرة ، حتى إن بدا أنه لا ينتمى بشكل مباشر إلى العصر الذى نعيشه .

كذلك فإن القيم الاجتماعية والسياسية والدينية ، بقدر ما تكون دافعاً إلى العمل ومحركاً إلى الإبداع ، فإن الفنان يجد نفسه أحياناً مقيداً بفعل تلك القيم ، وإن كان يحاول أن يتجاوزها بشكل أو بآخر . . .

وفى موقف الخلق الفنى يذكر لنا الكتاب أنهم وهم يكتبون يضعون نصب أعينهم القيود التى تقف أمام انطلاقتهم وتحد من حركتهم ، وهذا بدوره يكفهم عن عرض أفكارهم بشكل تلقائى ، ومن ثم فإنهم يتحايلون على تلك القيود ، مما يتطلب منهم بذل مجهود إضافى لكى يجعلوا عملهم مقبولا ، بالرغم مما يحمله من عرض رمزى لهموم الإنسان وقضايا المجتمع .

الضلع أو البعد الثالث من أضلاع أو أبعاد الأساس النفسى الفعال لعملية الخلق الفنى هو البعد الذهنى والمعرفى . . وربما تصور بعضهم أن هذا الضلع ، بحكم أنه يستوعب كل القدرات العقلية والعمليات المعرفية لدى الإنسان هو أهم العوامل المؤثرة فى السلوك عموما وفى عملية الخلق الفنى على وجه الخصوص .

والحقيقة التى لا تقبل الجدل أن سلوك الإنسان وحدة لا تتجزأ ، وليس ثمة ما يدعو إلى اعتبار أن القدرات العقلية والعمليات المعرفية ذات

استقلال وأسبقية ، أو ذات أهمية خاصة بالنسبة للسلوك أياً كان بمحله أو مضمونه أو اتجاهه . .

وهذا لا ينفى بالطبع أن القدرات العقلية كالفهم والاستدلال والحدس (البداهة) والإدراك والتذكر والتخيل تسهم بشكل بارز فى تكوين وتشكيل المضمون العقلى للعمل الفنى ، ولقد أثبتت الدراسات العلمية أن المبدعين يتمتعون بقدر عال من القدرة على الفهم والاستدلال والحدس (البداهة) . كما أن خصوبة الذاكرة وكفاءتها فيما يذكر الفنانون ، تمدهم دائماً بمادة أعمالهم ، وتلعب دورها فى توجيه ذهن الفنان إلى نماذج معروفة أو مجهولة سواء من أجل المحاكاة أو المقارنة ، أو التجاوز والتجديد . وقد لاحظنا أن عامل مواصلة الاتجاه المسئول عن استمرارية الفنان وديمومة الجهد المدفوع فى اتجاه إكمال العمل ، يستند إلى أبعاد ذهنية صريحة . . .

وقد ثبت فى السنوات الأخيرة وجود جانب من القدرات العقلية هو القدرات الإبداعية ، وهذه القدرات هى المسئولة عن التجديد والابتكار ، والمرونة ، وعمق الإحساس بالمشكلات والتفصيل الدقيق فى صياغة العمل والتنويع فى زاوية النظر والرؤية الفنية بما ينطبع فى النهاية على شكل العمل ومحتواه (Guilford, 1971) .

لقد برز من خلال عرضنا للنشاط النفسى للفنان أنه يحاول أن يصل إلى درجة من التخلى عن كل ما يعوق حركته من أمور الواقع ، وهو فى

سبيل ذلك يستدرج ذاته إلى جو العمل ، وهذا الاستدراج يتيح له أن يعيش بكل قدراته العقلية مع عمله ، حيث يمكن ملاحظة أن ذكرياته وإدراكاته ونشاطه التخيلي ، وسرعة بديهته ، وتخلصه من بعض الأفكار وإحلال أخرى مكانها . . . . إلخ تكون مسخرة للإمساك بعناصر الموضوع والغوص فى أعماقها ، وتركيبها فى وحدة صلبة متماسكة ، ليست هى الواقع ، ولكنها أكثر منه حيوية وخصوبة ، جملة وتفصيلا .

من كل ذلك يتضح لنا أن العامل الذهنى والمعرفى مسئول إلى حد كبير عن تكوين أفكار الكاتب وتشكيلها وتنميتها ، بحيث تصبح أكثر صلابة وقدرة على المضى بحياتها الخاصة وشخصيتها المستقلة . والمضمون العقلى للعمل يكون كفؤاً بقدر يتناسب مع الكفاءة العقلية للفنان ، ومثابرته على الغوص وراء الأفكار ومواصلته الذهنية والخيالية والتذكرية من أجل الإمساك بخيوط العمل ، ومدها فى الاتجاه المناسب بما يخدم وحدة العمل الفنى وتماسكه واستقلاله .

أما الضلع الرابع من أضلاع الأساس النفسى الفعال لعملية الخلق الفنى فهو الضلع الجمالى ، وهذا الضلع مسئول عن الجانب التشكيلى فى العمل ، حيث إنه قد اتضح أن القيم الفنية التى يتبناها الفنان تفرض نفسها على العمل ، ويحدث أن تتعارض قيمة يتبناها الفنان مع قيما اجتماعية ، والفنان يجد نفسه مضطراً للتضحية بإحدى القيمتين ، ولا ينحسم الأمر إلا من خلال جهد مكثف يحاول به الفنان تجاوز الحدود

الضيقة لهذا الخلاف ، وهذا بدوره يؤثر على مسار عملية الخلق الفني ، وقد يؤدي إلى تعويق حركتها . كذلك ثبت لدى عدد كبير من الباحثين في مصر والخارج (سويف ، ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٧ . Arnheim, 1962, 1966) .

إن عملية الخلق الفني تمضي من خلال حركة بندولية يلعب نمو العمل فيها درجة كبيرة بما يعني أن التقدم خطوة في بناء العمل يمد الفنان برؤى متطورة ، مما يجعله يقدم على خطوة تالية ، أي أن الفنان ، وإن كان يبدأبالفعل ولديه تصور كلي عام للعمل ، إلا أن عملية التشكيل المتتالية ، وما تحمله من مضامين وأفكار ورموز ، كثيراً ما تكون موحية باتجاه جديد ، أو إضافة مبتكرة . . . والأمر في النهاية بالطبع يرتد إلى ما يحمله الفنان من قيم جمالية وتفضيلات فنية ، ولكنها ليست تلك القيم الجامدة أو التفضيلات الثابتة ، حيث قد تثبت أن الفنان يتمتع بقدرة على المرونة ، وتغيير زاوية النظر يفوق ما لدى الآخرين ، ولذا فإن قدرته على التنويع الأصيل في إطار جمالي مبتكر هي مما يمد أعماله الفنية دائماً بالحيوية والدفء والخصوبة ، ويمده هو أيضاً بخبرات متتالية ، يفيد من تراكمها في دعم تلك القدرات وتنميتها .

هذه هي بإيجاز الأضلاع الأربعة للأساس النفسي الفعال ، كل ضلع يحتوي على عدد من القدرات أو الصفات أو العمليات بعضها محفز وإيجابي وبعضها معوق وسلبي ، ولكن طاقة الفنان وقدرته على تجاوز

المعوقات هى التى تحسم فى النهاية بزوغ وتدفق العملية الإبداعية . . .

إن العوامل النفسية الأربعة المكونة للأساس الفعال تمد الفنان بالقاعدة الصلبة أو الوعاء المتين أو القناة الجارية ، بحيث يمكن له أن يمضى مدفوعاً بطاقة الوجدان وكفاية العقل وعملياته متبنياً فكرة واحدة فى ظل إطار اجتماعى موات ، ومن خلال كفاية تشكيلية متفوقة تمده دائماً بالرؤية الصادقة والاستبصار الوثاب .

إنه أساس عقلى وجدانى اجتماعى جمالى ، ذو شكل ومضمون ، وحين يوفق الفنان إلى أن يحمل أساساً فعالا على درجة معقولة من الكفاية ، فقد وصل إلى بداية الطريق ، وهو يتمكن بهذا الأساس من المضى والتقدم ، وسيجد أن الأفكار بدأت تنمو ، والدوافع أخذت تنشط ، والقيم تزداد رسوخاً ، والمعانى تتمحور حول الخيط الأساسى للموضوع ، والأحكام التفضيلية تصبح أكثر تحرراً من قبضة الجمود والتصلب ، بما يدفع الفنان إلى تخصيب أفكاره بأشكال جديدة مبتكرة . وحين يفقد هذا الأساس الفعال أحد خصائصه : الوجدانية أو الاجتماعية أو الذهنية أو الجمالية ، أو حين تكون المعوقات أقوى من المحفزات ، فإن العملية الإبداعية تتعرض لشكل من أشكال النكوص : والفنان القدير هو الذى يختبر دائماً على محك التجربة الفنية أساسه النفسى الفعال لكى ينقيه من الشوائب ويسد ما به من نقص ، وهذا لا يتأتى إلا بالاطلاع الدائم والتزود المستمر من أنهار الخبرة ، وتنشيط الخيال

بالتخلص ، من حين إلى حين ، من جمود القوالب المستقرة والأفكار السائدة . . . بحيث يكون الفنان دائماً هو ذاته ، ذاته المتجددة ، المتوثبة إلى كل مبتكر والمتطلعة إلى كل جديد .

إن البداية كما ذكرنا تكون بفكرة تستولى على عقل الفنان ، وتمر بسلسلة طويلة من المعالجات وتكون كالمغناطيس الذى يجذب حوله كل ماله خصائص الانجذاب ، فنجد الفكرة تتبلور مع مرور الوقت . والفنان حين يبدأ العمل ، بعد تلك المرحلة الفنية من الإعداد ، تكون كل سماته وخصاله الوجدانية وعملياته المعرفية وتفضيلاته الجمالية قد تسربت إليها البداية النابضة للعمل ، وهو قد يلاحظ أن قدراً كبيراً من الغموض يقاوم رغبته فى التقدم ، ولكنه بالاستدراج الذاتى المستمر والاستكشاف المتواصل يتقدم محملا بما لديه من أفكار ورؤى ، محمولا على أجنحة مواصلة الاتجاه وقنواتها ، مدفوعاً بتوتره النفسى الذى نشأ لديه مع نشأة الموضوع ، ويستمر معه إلى أن يفرغ من تحقيق كل أو بعض مراحل العمل الفنى . . .

وقد تطرأ على مجال الكاتب وهو ماض فى عمله عقبات ، يمكن لها أن تصرفه عن العمل تماماً أو إلى حين ، وهو حين ينصرف فإن حنينه للعمل يجعله دائم التفكير فيه ، بقدر أو بآخر من الاستمتاع ، ويحاول الكاتب أن يعود للعمل ، وقد يجد عند عودته أن الأمر قد أصبح أكثر يسراً وانفتاحا فينخرط فى العمل . ومن ثم فإن العملية تمضى فى شكل

وثبات يدفعها التوتر وتحملها قنوات مواصلة الاتجاه وتحميها أبعاد وأطر الأساس الفعال ، وتلك الوثبات النفسية تكشف عن نفسها فى شكل ومضمون العمل الفنى الذى يبدعه الفنان .

والغموض الذى يطرأ على مجال الكاتب له أسباب متعددة ، منها ما هو متعلق بطاقة التوتر الدافعة لاستمرار العمل ، ومنها انغلاق الفكر أو نضوب الخيال ، ومنها الضلال فى البحر الواسع للموضوع ، مما يقتضى التوقف والعودة إلى مرفأ آمن ، يعيد الفنان منه النظر من مسافات مختلفة إلى ماتم إنجازه وما تبقى للوصول إلى آخر الطريق .

وكلما تقدم الفنان خطوة إلى الأمام بدأت مساحة الاختيار تضيق أمامه ، وبدأت حريته فى اتخاذ القرار تنحصر فى نطاق محدود ، حتى ليجد نفسه فى النهاية مدفوعاً فى قناة واحدة ليس لها بديل ، وهذا بدوره يدفعه إلى الإسراع فى المراحل الأخيرة من العمل .

إن الفنان كلما قطع مرحلة من العمل أضافت تلك المرحلة إلى العمل بعداً جديداً ، وسدت ثغرة كانت قائمة ، وأضاءت زاوية كانت مظلمة ، وهذا يمد الفنان ، من ناحية أخرى ، برصيد جديد من الخبرة يساعده على النظر إلى العمل من موضع أفضل ، كما يمكن أن يوحى إلى الفنان بخطوته التالية . . .

عملية الإبداع والخلق الفنى إذن تستند إلى رصيد عريض وعميق من القدرات والخبرات ، وكل خطوة فى مسار هذه العملية تضيف إلى الأساس

النفسي الفعال زاداً جديداً ، فيشتد عوده ويقوى كيانه ، ويجد الفنان نفسه مع التقدم أبعد نظراً ، وأخصب رؤية ، وأنضج خبرة وتجربة ، وكل هذا بدوره يصب فى مجرى قناة عملية الخلق الفني .

والأساس الفعال بهذا الشكل المختصر الذى قدمناه هو المستوى المتفوق والراقى من مستويات هذا الأساس . . . فقد ذكرنا أن الفنان لا يبدأ من الفراغ ولا يجد نفسه هكذا فجأة فناناً خالقاً ، بل هو يمر بمراحل متعددة من التلقى والتدريب والتقليد ، وبعد مدة يجد نفسه صاحب اتجاه إبداعي واضح ، فيبدأ يجرب نفسه فى جنس أو آخر من أجناس الفن وقد يبرع فى أكثر من جنس . هنا يكون الأساس العام للفنان قد تكوّن ، وأصبح الإنسان ينتمى إلى فئة المبدعين بوجه عام ، فإذا وجه طاقته للتخصص فى فن معين فقد انتمى إلى المستوى الخاص ، أى كون الإطار الخلاق الخاص به كشاعر متميز مثلا أو كمصور ذى هوية مستقلة . وحين يتقدم خطوة أخرى فينشىء مثلا الجيرنيكا أو ميرامار أو الفرافير فإن المستوى الثالث يكون هو المسئول عن حركة الخلق الفنى لدى الفنان على النحو الذى عرضنا له فيما سلف من حيث تداخل وتفاعل عوامله وأضلاعه الأربعة . وتنبغى الإشارة هنا إلى أن نفس هذه العوامل والأضلاع الأربعة المكونة لهيكل وديناميات المستوى الثالث للأساس النفسى الفعال للخلق الفنى هى بعينها أيضاً المكونة لهياكل الأساس الفعال فى مستواه العام ، والأساس الفعال فى مستواه الخاص .

وكلما كان المستوى العام لـلأساس النفسي الفعال للفنان متيناً مؤسسا على قواعد صلبة ، جاء المستوى الثانى له على نفس الدرجة من الكفاية والصلابة ، الأمر الذى ينعكس فى النهاية على كفاية المستوى الثالث لـلأساس النفسي الفعال ، ذلك المستوى المسئول عن عملية الخلق الفني ، وتوجيهها إلى غايتها وهدفها ، وهو الأمر الذى يتجسد فى النهاية بكل ملامحه وقسماته فى ذلك العمل أو ذاك من أعمال الفن ، ويضفى عليه طابعه من التفرد والاستقلال (يوجد تفصيل أكثر لموضوع الأساس النفسي الفعال فى حنورة ، ١٩٧٧) .

خاتمة

ربما لم يتبق فى النهاية إلا الإجابة عن سؤال أخير هو : ما هى العوامل النوعية لعملية الخلق الفنى فى كل فن من الفنون على حدة ؟ لماذا يبدع الشاعر شعراً ، وكيف تمضى عملية الخلق الفنى لديه ؟ ، ولماذا ينتج المصور صوراً ، وكيف تتدفق فرشاته بالألوان والتشكيلات ؟ ولماذا يكتب القصاص قصة . . . إلخ .

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضينا الرجوع إلى مفهوم الأساس النفسى الفعال لعملية الخلق الفنى لإعادة فحصه والكشف عن خصائصه – فلقد رأينا أن هذا الأساس ذو مستويات ثلاثة ولكل مستوى أربعة أبعاد ، والمستوى الثانى هو المسئول عن نوعية الإنتاج بمعنى توجه الفنان لامتلاك الإطار الفنى المناسب له ، وهو يمر برحلة شاقة وطويلة قبل أن يستقر على هذا الإطار ، يتلقى فيها المعرفة والعلم والخبرة والتراث ، ويجرب أيضا بالمحاكاة والتقليد والدوران حول نواة غيره إلى أن تصير له نواته الخاصة فيبدأ يدور حولها ، على نحو ما يذكر توفيق الحكيم فى فن الأدب . وهو يجرب ليس فى فن واحد ، بل فى أكثر من فن ، وقد لا يجد نفسه فى جنس فنى ، فيتركه إلى غيره . والعوامل المسئولة كثيرة منها

ما هو جبلى بيولوجى طبيعى فى تكوين الفنان وبعضها يتعلق برغبات الفنان وقدراته وميوله . وبعضها اجتماعى راجع إلى التمييز والتشجيع والاحتضان . . . وفى النهاية يجد الفنان نفسه ماضياً فى طريق محدد ، عله يجد فيه ذاته ويعثر فيه على كيانه ويحلق فيه بشخصيته . . .

أما المسئول عن خلق قصيدة معينة أو لوحة بذاتها ، فهو الأساس الفعال فى مستواه الثالث : قمة التوهج والاندماج . لقد وصل الفنان بفعل دوافعه وقيمه ومن خلال درجة مرتفعة من التوتر إلى اتخاذ قرار بتبنى فكرة معينة أو قضية بذاتها والتعبير عنها فنيًّا . . . ويبدأ الأمر يمضى فى مراحله وفى تفاعله وتشكله على النحو الذى سبق عرضه من خلال الصفحات السابقة من هذا الكتاب ، بحيث تجىء القطعة الفنية فى النهاية ذات شخصية متفردة تتمتع بقدر متفوق من الأصالة والتميز ، وبحيث يتعذر ، إذا كانت مما ينتمى بالفعل إلى الفن الرفيع ، مقارنتها بغيرها من أعمال .

المراجع

الحكيم . توفيق (د.ت) **فن الأدب** ، مكتبة الآداب القاهرة .

السيد ، عبد الحليم محمود (١٩٧٢) **الإبداع والشخصية** ، دار المعارف ، القاهرة .

باكثير ، على أحمد (١٩٦٤) **فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية** . مطبوعات معهد الدراسات العربية القاهرة .

توشار ، ب . أ (١٩٧١) المسرح وقلق البشر ، ترجمة سامية أسعد ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة .

حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٧٧) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية .

دكتوراه علم نفس ، جامعة القاهرة .

– (١٩٧٣) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية . ماجستير علم نفس ، جامعة القاهرة .

– (١٩٧٢) الاندماج فى التصوف والإبداع الفنى . **الجديد** ١ ، ٥

درايتون ، . أ (١٩٦٧) **المسرح المصرى القديم** . ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب ، القاهرة

سويف ، مصطفى (١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة** . دار المعارف ، القاهرة .

(١٩٥٩) **الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى** . دار المعارف – القاهرة.
مورجان ، تشارلس (١٩٦٤) **الكاتب وعالمه** ترجمة شكرى عياد ، مؤسسة سجل العرب والألف كتاب القاهرة .

Arnheim, R. (1962) *Picasso's Guernica,* Faber & Faber, London.
---(1966) *Towards a psychology of Art,* Faber, London.
Barron, F. (1968) *Creativity and personal Freedom,* Von Nostrand, New York.
Barron, F. (1961) Creative Visison and Expressim in writing and painting. conference on the creative person, Berkley u. California.
Cowley, M. (1962) *Writers at Work.* Mercury Books, London.
Doyle. Ch. (1973) Honesty and the creative process, *J. Aesth. educ.* 7, 3, 43-50.
Dreistadt, r. (1969) the use of Analogies and incubation in obtaining Inights in creative problems solving. *Jour Psychol.,* 71, 159-175.
Ghiselin, B. *ed* (1952) The *Creative Process.* Mentor Book, New York.
Guliford, J.P. (1971) *The Nature of Human INtelligence,* Mc Grow Hill, London.
Janouch, J. (1953) *Conversation with Kaffka* Derck verscheyle.
Harding, R. (1942) *An Anatomy of Inspiration.* Hoffer & sons, Cambridge.
mann T. (1961) *The Genesis of a Novel,* Secker & Warburg, London.
Mednick M., Mednick, S. and Mednick, E. Incubation of creative per formance (memeographed).

Partrick, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought, *Amer. j. psychel. Liv,* 1, 1941.

Richardson, A. (1969) *Mental Imagery,* Rout ledge & Kegan, London.

Rogers, C; (1972) Towards a theory of creativity (In vernon, 1972 pp. 137).

Sabartés, I., *picasso,* Tr. by Flores, A., Alton, London.

Soueif, M.I & Farag, S.E. (1971) Creative thinking Aptitudes in schizophrincs. *science de L'art* ***VIII 1, 51-60.***

Stein, M. (1975) *Stimulating Creativity :* 2. Academic press. New York.

Stein, M. (1974) *Stimulating creativity:* 1. Academic press, New York.

Vernon, R. (ed.)(1972) *Creativity.* Pengwin Books, London.

Vinancke, W.E. (1952) *The psycholog of thinking,* Mcgraw Hill, New York.

Wager, W; (1967) *The play Wrights speak,* Delta Books, New York.

Wallas, G. (1926) *The art of Thought.* Har Court, New York.

Wertheimer, M. (1959) *Productive thinking,* Harper, New York.

Zeigarnick, B. (1950) The recall of completed and interrupted tasks, in *Recent experiments in Psychology.* by Crafts et al.ed, Mcgraw Hill, London.

الفهرس

الكتاب القادم :

البوصيرى المادح الأعظم للرسول

عبد العال الحمامصى

رقم الإيداع	١٩٧٧/٥١٧١
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ١١١ – ٦

١٤٧/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)